

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

JANVIER 1960



GEORGES WILDENSTEIN
DIRECTEUR

PARIS, 140, FG. SAINT-HONORÉ — 19 EAST 64 STREET, NEW YORK

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

VI^e PÉRIODE - TOME LV

CENT DEUXIÈME ANNÉE

1092^e LIVRAISON

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

FREDERICK B. ADAMS Jr., Director, Pierpont Morgan Library, New York;
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;
SIR LEIGH ASHTON, Former Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR Jr., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
SIR ANTHONY BLUNT, Curator of the Royal Collections; Director, Courtauld Institute;
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
JORGE ROMERO BREST, Directeur du Musée National des Beaux-Arts de Buenos Aires;
JULIEN CAIN, de l'Institut, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Former Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
JOHN COOLIDGE, Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof. Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Honorary Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Former Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
LOUIS HAUTECŒUR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
HENRI MARCEAU, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia;
JACQUES MARTAIN, Professeur, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;
MILLARD MEISS, Professor, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;
ERWIN PANOFKY, Professor, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
JHR. D. C. ROËLL, Ancien Directeur du Rijksmuseum, Amsterdam;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
JAMES J. RORIMER, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;
GEORGES SALLES, Ancien Directeur des Musées de France;
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
EDMOND SIDET, Directeur des Musées de France;
JOHN WALKER, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

MARTIN DAVIES, Conseiller étranger;
AGNÈS MONGAN, Conseiller étranger.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
JEAN ADHEMAR, Rédacteur en Chef;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.

PAGES INÉDITES DU JOURNAL DE BERENSON

1127-25

INTRODUCTION

PAR GEORGES WILDENSTEIN

EN publiant ces pages, choisies dans les passages inédits du Journal de Berenson avec l'aide de Miss Nicky Mariano, nous voudrions saluer la mémoire de cet homme universel, à l'aise dans les milieux les plus divers, curieux de tout, ayant tout vu, et ayant surtout apporté en l'histoire de l'art des notions nouvelles. A la conception historique de Taine, à celle des savants allemands qui l'ont suivi, il oppose l'avis du connaisseur. C'est ainsi que le caractérisait déjà Louis Gillet en 1926 lorsqu'il traduisait en français les Italian Painters : « J'emploie à dessein, écrit-il, ce vieux mot qu'on remplacerait mal par de plus ambitieux ; il signifiait que l'on avait du savoir et du goût, que l'on connaissait bien les choses, et qu'on s'y connaissait. Je doute que M. Berenson souhaite une autre louange. » A la même époque, Jacques-Emile Blanche le félicitait pour les mêmes éminentes qualités : « Sa critique, disait-il, n'est ni l'érudite qui se borne à reproduire textes et archives, ni l'impressionniste ou subjective dont se contenteront de moins en moins les esprits sérieux. »

Berenson aimait véritablement la peinture, nous connaissons peu de personnes que nous ayons vues comme lui goûter sincèrement un tableau, faisant abstraction des noms de maîtres et des opinions consacrées. Seul comptait pour lui le contact direct avec l'œuvre dont il reconnaissait infailliblement la qualité. Il savait à coup sûr distinguer dans un tableau la main du peintre qui l'avait conçu et exécuté, et c'était pour lui l'essentiel ; dans la préface de son dernier livre les Peintres Vénitiens, rédigée en 1957, il s'explique sur la raison d'être de ses ouvrages : « L'idée est de distinguer toute phase de chaque grande personnalité artistique de l'œuvre de ses suiveurs et des suiveurs de ceux-ci afin de bien faire comprendre que c'est le peintre inférieur et non un Giotto, un Michel-Ange, un Tintoret qui est responsable de la production inférieure. » Ainsi que le disait bien Georges Huisman, il se fie pour cela « à son intuition raisonnée, à cette espèce de flair qui est le résultat de très longues années de recherches et d'études approfondies ». Ses dons en ce domaine étaient exceptionnels.

Ses qualités éminentes de connaisseur le désignèrent dès 1887 à Mrs. Gardner. Au début de 1890, il était, selon M. Morriss Carter, son « confident expert », et à partir

de 1894 son « constant advertiser ». Le musée de Fenway Court à Boston lui doit beaucoup, car il savait proposer à Mrs. Gardner des œuvres qu'il avait admirées, et chercher pour elle les peintures dont elle avait envie. Tout jeune encore, il put faire acheter pour elle à Londres la tragédie de Lucrèce, de Botticelli, chez lord Ashburnham. C'est en 1906 que je le rencontrai pour la première fois à Londres, avec mon père qui l'estimait beaucoup, et alors commença une collaboration sans nuage qui devait durer de longues années. C'est un ami que nous avons perdu, et nous conserverons la mémoire de sa personnalité à laquelle nous cherchons vainement une équivalence. Rappelons que Berenson a publié dans la Gazette plusieurs articles excellents.

G. W.

PENSÉES SUR L'HISTOIRE DE L'ART ET L'ÉDUCATION

What is the purpose of teaching the young the history of art and what is the history of art? Assuming it is the story of man's effort to give visual interpretation and statement to his reaction toward the chaos outside himself how is it to be taught in a way that will make the young student feel and understand each achievement on its own merit? Whence is to come the orientation and the standard? And are we out for teaching him about art or how to appreciate it? The present approach seems external even when the subject is Picasso. How is it to be done otherwise? Perhaps by the Socratic method, by persuading the student to look and try to state what he finds as he looks at a given art. That might be the path to educate him to feel art (July 8th 1948).

From an early age children should be taught to appreciate and value the beauty of things in themselves and not only as painted or otherwise reproduced. Sunsets, sunrise, sky effects, all natural effects, the beauty of buildings, houses, street-scenes, the charms of everyday objects in their place, not only the young but of all ages and of all animals of course. That sort of education might lead people to value and appreciate and enjoy and at the time turn them into potential super-painters (March 20th 1955).

A nose and throat specialist tells me that he has no memory of faces, but that he readily recalls a person he has treated if he can look at their nose or throat. That is because on these organs alone his attention is concentrated. So in an Indian tale I read a long time ago the God of the bow and arrow is teaching his little boy how to hit the mark. He takes him to a forest and asks what he sees. The boy says: "I see a tree"—"look again";—"I see a bird"—"look again";—"I see its head"—"again";—"I see its eye"—"then shoot". And he hits the mark. So in all the things



FIG. 1. — BERNARD BERENSON. — *Phot. Cecil Beaton, détail.*

I recall and recognize it is either a matter of pure chance that I cannot attempt to explain, or the consequence of my having concentrated completely on them, if only for a instant. An instant suffices, provided the concentration is absolute. Thus a chance recollection may be due to a chance surprise that possesses the whole of one for an instant (January 12th 1952).

The art critic, let alone the art historian, should not talk about the artist's technique. To the contemporary artist it can only seem impudent as well as ridiculous that laymen and even incompetent painters who have given up painting should tell

him what can be known only to one who has years of practise behind him. As for the public to whom the critic or historian addresses himself if it reacts at all to the work of art it is through its contents and not through its technique. The latter it cannot and does not want to understand. What the public wants is to be told what to look at and why it is worth looking at. I recall how, when I was still in my middle twenties a highly educated English lawyer, a Balliol man went with me to the National Gallery. When we stopped before a picture, he would say: "Do tell me what I must look at." The Layman should ask for interpretation of the work of art, what it should do to him tonically and what it should say to him spiritually. That much the educated layman can easily assimilate and profit by. Questions of "cooking" can in no way help him. Only the snobbish chatterer can expect to profit by learning to talk as if he had been present at its creation and midwifing the painter at his task. The business of the critic, because of his long meditation on matters of art in all fields and of his capacity to communicate his feelings and conclusions, is to enlighten his readers or hearers so that they can enjoy and appreciate what he does (April 30th 1954).

Since writing my *Lorenzo Lotto*, where I tried to regulate every knowable mood of an artist, I have almost never taken creative interest in the private, biological, and sociological lives of painters, for to me they have always been artistic persons. That is to say, a constant based on the work that can be put together as being in every probability by the same hand. From this I have derived an intuition as to what that artistic personality can do or not do. By all the Morellian controls to make sure that I have not hypnotized myself or been run away with by brightly flashes or happy thoughts. Finally the constant elements of the artistic personalities come to their own in my list of their work (January 20th 1955).

Knowledge is not information. Most research leads to more information and stops dead. Information is a tombstone while knowledge is a bay tree. Knowledge discusses not facts, no matter how satisfactory they may be, but problems. Real knowledge is continually discovering new ones. When the mind stops discovering new problems, as it did in the early Middle Ages, as indeed down to the 16th century, it produces scholasticism, as it did then working intensely in the void, or the pedantry of so much scholarship of to-day. Universities and Academies still love the scholarship that consists of digging up infinitely minute or insignificant facts that seldom of ever suggest or open the way to, or even impose new problems. So I would say, parodying Tennyson's famous lines, "Information comes but knowledge lingers." There is of course, even in the Universities, the rare sport who combines scholarship with the creation of problems. Of course I speak of my field, of art in all phases and not of quantitative sciences. There are scarcely academic although now comprised in the Universities (June 30th 1955).



FIG. 2. — BERNARD BERENSON. — Phot. Vasari, Rome.

Giotto —what a problem! To-day Procacci brought me up the photos of the St. Francis series of frescoes in Santa Croce, completely free as they are now from the clumsy restoration of over a hundred of years ago. Perspective more admirable than any in Italy till Alberti and Piero della Francesca. Magnificently manly the Sultan with his wonderfully wound turban. Giotto was a genius. No follower was able to take up his technique, to follow his example, not even the greatest of them, Andrea Orcagna. He seems to owe nothing to Cimabue, but perhaps something to Cavallini. Difficult to get an idea of his successive phases. In midcareer he must have changed from a Romanesque to a Gothic style. After which it would seem that he was more of an *entrepreneur* than an executant. Of course he must have designed all or nearly all the frescoes and polyptychs assigned to him, but in the frescoes there seems little convincingly his own excepting Padua and Santa Croce. A central figure in universal art history, he yet remains a problem, to me an insoluble

one, more than any other in my range of continuous study. I feel baffled and humiliated and ready to say "Enjoy him leave the problems to others" (March 20th 1958).

LA VIEILLESSE SEREINE DU GRAND HOMME

I cannot understand why people want to say that they have been to I Tatti and want to see me. I never wanted to see people except with the hope of getting on to real relations with them. I was far too busy as a young man to bother with private collection, unless they contained a work of art I needed to see for my work. So I am really bored and vexed to have become a show piece as it were in a glass case, and my house a museum. All because "*Life*" and other similar papers have written about me and not in a very laudatory way but that does not seem to matter. The mere fact that such papers have written about me makes me and my house into a goal of pilgrimage. Nor is it as if I were a popular writer or a striking, flashy personality. Just because I have been written about (May 13th 1952).

My attitude toward the end is not that of Madame Du Barry: *encore un instant, Monsieur le bourreau*, it is rather that of the Chinaman who smokes his cigarette while waiting his turn to have his head cut off. I almost have got over the surprise at the executioner's delay. Meanwhile I waste more and more time sleeping, dozing out of feebleness. Then come moments when I walk and enjoy my legs and limbs and I am enraptured by what I see. See with a freshness as if I was seeing it for the first time. Once in a while I am stimulated by talk, although at the table I have difficulty in hearing. My greatest enjoyments are still writing, especially if for print, working at my job and real conversation, the play of words directed by mind and heart (April 20th 1955).

ARTICLES DE BERENSON PARUS DANS LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

La Pallas de Sandro Boticeili, 1^{er} juin 1895; *Les peintures italiennes de New York et de Boston*, 1^{er} mars 1896; *Le « Sposalizio » du Musée de Caen*, 1^{er} avril 1896; *Le carton attribué à Raphaël au British Museum*, 1^{er} janvier 1897; *De quelques copies d'après les originaux perdus de Giorgione*, 1^{er} octobre 1897; *Alessio Baldovinetti et la nouvelle Madone du Louvre*, 1^{er} juillet 1898; *Un tableau de Jacopo de' Barbari au Musée de Vienne*, 1^{er} mars 1899; *Amico di Sandro* (1^{er} article), 1^{er} juin 1899; *Dito...* (2^e et dernier article), 1^{er} juillet 1899; *Correspondance d'Italie: Une exposition de Maîtres anciens à Florence*, 1^{er} juillet 1900; *Quelques peintures méconnues de Masolino de Panicale*, 1^{er} février 1901; *Le portrait raphaëlesque de Montpel-*

lier, 1^{er} mars 1907; *L'Exposition d'ancien art ombrien à Pérouse* (en collaboration avec Mary Logan), 1^{er} septembre 1907; *Une « Madone » d'Antonello de Messine*, mars 1913; *La « Sainte Justine » de la collection Bagatti-Valsecchi, à Milan*, juin 1913; *Les Quatre Triptyques bellinesques de l'Eglise de la Carità à Venise*, septembre 1913; *Un plateau de mariage ferrarais au Musée de Boston*, octobre-décembre 1917; *Un antiphonaire avec miniatures par Lippo Vanni*, mai 1924; *Un portrait de Titien, à Budapest*, mars 1926; *Les dessins de Signorelli*, 1932, 1^{er} semestre, t. VII; *Un dessin inédit de Batticini au Musée du Louvre*, 1932, 2^e semestre, t. VIII; *Nouveaux dessins de Signorelli*, 1933, 2^e semestre, t. X.

VENUS AT THE FOUNTAIN AND THE JUDGMENT OF PARIS

NOTES ON TWO LATE POUSSIN DRAWINGS
IN THE LOUVRE*

BY RICHARD W. WALLACE

THE *Imagines* of Philostratus have interested artists since Titian's time. Some of the finest products of the inspiration provided by these delightful descriptions can be found in the late work of Nicolas Poussin. Their influence on the artist was seen early by Bellori, who pointed out that, in the so-called *Birth of Bacchus* now in the Fogg Museum, Poussin had made use of Philostratus' description of the event. The distinctive elements of the Bacchic cave and the god Pan piping joyously on a hillock had their source in the *Imagines*, as Bellori recognized¹. Recently it has been shown that the *Imagines*, as known to Poussin through Blaise de Vigenère's *Images ou Tableaux de Platte Peinture des deux Philostrates Sophistes Grecs*², suggested not only individual motifs, as noted by Bellori, but complex thematic organizations to the artist³. Blaise de Vigenère's charming translation, generously illustrated with engravings⁴, and accompanied by his learned annotations comprised a storehouse of information about the ancient world. It was evidently one of the most popular books published in French during Poussin's lifetime⁵, and, understandably, the translation the artist would use.

* I am greatly indebted to Dr. Erwin Panofsky for his generous advice and help in the preparation of this article.

I propose to show that another late work of Poussin, a drawing of the 1660's (Louvre R.F. 762), was also based on the *Imagines* as known through Blaise de Vigenère's editions (fig. 1)⁶. The drawing shows Venus leaning against a huge fountain bowl and holding up a mirror. At the left, behind Venus, a herm appears against a rocky background. In front of the fountain a group of putti chase a hare.

In the *Imagines*, 1,6, Philostratus describes a scene of naked, winged cupids frolicking in an idyllic apple orchard. Swarms of cupids fly to the trees to gather the golden, red and yellow apples in baskets of precious stones, while others dance, run about or sleep. One pair throws an apple back and forth in a delightful exchange of a newly awakening love. Two others shoot arrows at each other's breasts to confirm a love already present. A group of cupids watch a wrestling match between two of their fellows, and punish the bad sportsmanship of one by pelting him with apples. Meanwhile, a hare has been feeding on apples fallen from the trees. The cupids give chase and hunt it from place to place. One claps his hands, one screams, one waves his cloak, some fly above it with shouts while others pursue it on foot. One hurls himself headlong at the hare, another cupid schemes to catch it by the leg. As the hare eludes them, the cupids throw themselves, laughing, on the ground in various attitudes of disappointment. They refrain from shooting their arrows, however, since they want to capture the hare alive and take it to Aphrodite as an offering most pleasing to her. She, as Philostratus somewhat ambiguously puts it, will surely be by the overarching rock from beneath which the water of the orchard springs. For here, the author goes on to say, again ambiguously, the nymphs have undoubtedly established a shrine to Aphrodite⁷. These rather vague passages on the one hand suggest the actual presence of the goddess, but at the same time imply that the spectator must imagine her in the orchard. The shrine is then described as being hung with Aphrodite's silver mirror, gilded sandal and golden brooches, all inscribed with her name. Here the cupids come to make an offering of the first fruits of the trees and pray for the prosperity of their orchard.

In his translation of this scene, "Les Amours," Blaise de Vigenère treats the elusive character of Philostratus' Aphrodite by describing her as a statue: "une Venus, que les Nymphes y ont dressée⁸." This interpretation is duly followed by the engraver who depicts a statue of Venus holding a mirror and a dolphin and standing in a rocky grotto from the side of which water springs (fig. 2)⁹. Curiously, only a few of the many activities so vividly described in the *Imagines* are shown in the illustration. Cupids in front of the statue make an offering of apples to the goddess. The hare chase is given prominence in the foreground. The other elements of the episode are found in an illustration near the end of the volume associated with "La Statue de Cupidon de Praxitele, en Bronze," a description by Callistratus in imitation of Philostratus (fig. 3)¹⁰. Here the harvesting of apples, the wrestling

match, the apple exchange and the arrow shooting are depicted. The engraving has no relation to the text, other than that cupids are involved in both, and there can be no doubt that Poussin recognized this plate as belonging to "Les Amours."

That Poussin based his drawing on these two engravings is evident both in the



FIG. 1.—NICOLAS POUSSIN.—Venus at the Fountain.
Paris, Musée du Louvre. Phot. Archives Photographiques.



FIG. 2.—LES AMOURS. Engraving from Blaise de Vigenère's
Images ou Tableaux de Platte, Peinture
des deux Philostrates Sophistes Grecs.
 Paris, 1614 and later reprints.

composition and in individual motifs. Most important, the basic elements of a Venus at a fountain with a mirror (Poussin replaces the statue with the goddess herself) and the hare chase are common to both the drawing and the illustration for "Les Amours"¹¹. Further, all the activities shown in the second engraving are absent from the drawing. The erotes also show general similarities in appearance and position. The cupid who thrusts out his cloak in the illustration is almost identical with Poussin's winged putto, and although the cloak has been omitted, the gesture remains the same. The herm against the rocky background suggests a derivation from the Aphrodite statue in front of the overarching rock.

The cupids have been de-

scribed as stoning the hare¹². In any case it is unlikely that an animal pleasing to Aphrodite should be abused in her presence, and in this context it is even more improbable since Philostratus emphasizes that the hare is not hurt. Rather, the cupids merely threaten the animal with apples in their raised hands, a motif deriving from the second engraving, the illustration for "La Statue de Cupidon" (fig. 3).

By a fortunate accident, this drawing can be reliably dated after 1662¹³, which tends to confirm the assumption that Poussin's interest in Philostratus was limited to the last decade of his life.

Another late drawing (Louvre 32445) shows an interesting similarity to *Venus at the Fountain* in its association with Blaise de Vigenère's editions of Philostratus (fig. 4)¹⁴. It shows Mercury and Cupid standing next to the seated Paris, identified by his Phrygian cap. Mercury points to the left, distracting Paris' attention, while

stealing something from his wallet. An eagle attacks a snake in the left foreground. At the extreme left of the drawing there can be faintly seen the head of a cow, probably one of the herd tended by Paris on Mount Ida. The drawing is a fragment, certainly of a Judgment of Paris, the only occasion in ancient mythology when Mercury appears with Paris. This is further suggested by the herdsman's amusing look of erotic fascination and the presence of Cupid.

The drawing is close in style and date to Poussin's last picture, the Louvre *Apollo and Daphne*, and the drawings associated with it (fig. 5). With these it shares the—Philostratian!—motif of the thievish Mercury. This device, which in the Louvre painting has been shown to have a literary and pictorial source in Blaise de Vigenère's illustrated editions, has no precedent in either legend, but serves to emphasize the intense absorption of both Paris and Apollo (fig. 6)¹⁵. In each case, the humorous note emphasizes the essential tragedy of the event.

The story of the Judgment is related chiefly by authors of the Homeric circle who are in substantial agreement about the significance of Paris' decision for the future of Troy. Zeus gives Mercury the serious commission of bringing the three goddesses to Mount Ida. There Paris, the son of the Trojan king Priam, awards the golden apple to Aphrodite who in turn helps him win Helen, thus precipitating the Trojan War and bringing about the ruin of Troy. Thus the Judgment, despite its erotic and often amusing overtones, is the first step of a tragic sequence, as Poussin was well aware.

The eagle serves both as a reference to Zeus, who ordered the Judgment and



FIG. 3.—Illustration for "La statue de Cupidon",
Engraving from Blaise de Vigenère's
Images ou Tableaux de Platte Peinture des deux Philostrates
Sophistes Grecs. Paris, 1614 and later reprints.



FIG. 4.—NICOLAS POUSSIN.—The Judgment of Paris.
Paris, Musée du Louvre. Phot. Archives Photographiques.

directed the subsequent war, and as a premonition of tragedy. As Wittkower has pointed out, the eagle and serpent motif was used in the Renaissance and Baroque to foreshadow a later event¹⁶. A snake fighting with an eagle appears in classical mythology for the first time in the *Iliad*, XII, 201ff., just before the battle for the ships¹⁷. An eagle with a huge, blood red serpent in its talons appears above the Trojans. The snake struggles free and falls on the Trojan lines, which is taken as

a bad sign from Zeus. In the ensuing battle the Trojans are defeated because Hera, angered at the decision of Paris, helps the Greeks. Thus the eagle and serpent motif in this drawing foretells the defeat of the battle for the ships and also the eventual destruction of Troy, both the result of the Judgment of Paris.

R. W. W.

RÉSUMÉ : *Vénus à la fontaine et le Jugement de Pâris; notes sur deux dessins tardifs du Louvre.*

Deux dessins tardifs de Poussin, au Louvre, peuvent être considérés comme dérivant des traductions illustrées de Philostratus par Blaise de Vigenère : *Imageries, images ou tableaux de platte peinture des deux Philostrates Sophistes Grecs*.

Vénus à la fontaine (fig. 1) partage avec la gravure pour la traduction des « Amours » traduits par Blaise de Vigenère, les éléments fondamentaux de *Vénus à la fontaine* avec un miroir



FIG. 5.—NICOLAS POUSSIN.—Apollo and Daphne.
Paris, Musée du Louvre. Phot. Archives Photographiques.

et la chasse au lièvre (fig. 2). Tous deux méconnaissent les nombreuses autres activités des cupidons telles que les décrivent les traductions de Philostrate et de Blaise de Vigenère. Ces activités sont cependant, représentées dans une autre gravure à la fin du livre (associées mal à propos avec une description de Callistratus) (fig. 3). C'est à partir de cette illustration que Poussin tire le motif des cupidons menaçant le lièvre avec des pommes dans leurs mains levées.

Le Jugement de Pâris (fig. 4) et *l'Apollon et Daphnée* du Louvre (fig. 5) tirent tous les deux parti du motif de Philostratus du Mercure voleur comme l'a transmis Blaise de Vigenère (fig. 6). Dans chacune de ses œuvres Poussin utilise une façon humoristique afin de faire ressortir la fin tragique des victimes de Mercure. L'Aigle est une allusion à Zeus qui ordonnait le jugement et ainsi décida la guerre. L'aigle et le serpent, servent telle une prémonition dans une tragédie, à prédire la défaite de Troy, à la bataille navale (Iliade, XII, 301 ff.) et la destruction finale de la ville, les deux étant la conséquence du Jugement de Pâris.

NOTES

1. G. P. BELLORI, *Le Vite de pittori, scultori et architetti moderni*, Rome, 1672, p. 445.

2. I have used the edition of Paris, 1629.

3. Dora PANOFKY, "Narcissus and Echo; Notes on Poussin's 'Birth of Bacchus' in the Fogg Museum of Art," *Art Bulletin*, XXXI, 1949, pp. 112-120; and Erwin PANOFKY, "Poussin's 'Apollo and Daphne' in

the Louvre," *Bulletin de la Société Poussin*, III, 1950, pp. 27-41.

4. For a discussion of the complex question of the roles of Antoine Caron and Jaspar de Isaac and his assistants in these illustrations, see Jean EHLMANN, *Antoine Caron*, Geneva and Lille, 1955, pp. 37 f.

5. Dora PANOFKY, *op. cit.*, p. 118.

6. Walter FRIEDLAENDER and Anthony BLUNT ed., *The Drawings of Nicolas Poussin, Catalogue raisonné*, III (Studies of the Warburg Institute, V, 3), London, 1953, p. 33, No. 212, pl. 162.

7. I have used the English translation by Arthur FAIRBANKS, *Philostratus, Imagines; Callistratus, Descriptions* (Loeb Classical Library), London and New York, 1931, p. 29.

8. Blaise DE VIGENÈRE, *op. cit.*, p. 45.

9. *Ibid.*, p. 41. It is interesting that Goethe, in his interpretation of the *Imagines*, "Philostrats Gemälde," introduces Venus in the form of a statue at the very beginning of this scene, "Vorspiele der Liebesgötter." It seems quite possible, therefore, that he knew and used an illustrated edition of Blaise DE VIGENÈRE (*Ueber Kunst und Alterthum*, II, 1, 1818).

10. Blaise DE VIGENÈRE, *op. cit.*, p. 872.

11. It appears that Poussin tried to avoid too close a resemblance to the illustration by varying the positions of Venus' head and arm. In the final solution she faces the viewer with her arm lowered, much as in the engraving.

12. FRIEDLAENDER and BLUNT, *op. cit.*, p. 33.

13. *Ibid.*, p. 33.

14. *Ibid.*, p. 29, No. 201, pl. 157.

15. Blaise DE VIGENÈRE, *op. cit.*, p. 212. For a discussion of the influence of the theft motif in the Blaise de Vigenère editions on the Louvre *Apollo and Daphne* see Erwin PANOFKY, *op. cit.*, pp. 34 ff.

16. Rudolf WITTKOWER, "Eagle and Serpent," *Journal of the Warburg Institute*, II, 1938-1939, p. 322. In footnote 6 of this page the author refers to the Poussin drawing, but refrains from a specific interpretation of the eagle and snake device, perhaps because he is not convinced that the fragment is part of a Judgment of Paris.

17. *Ibid.*, p. 308.



FIG. 6. — La Naissance de Mercure. Engraving from Blaise de Vigenère's *Images ou Tableaux de Platte Peinture des deux Philostrates Sophistes Grecs*. Paris, 1614 and later reprints.

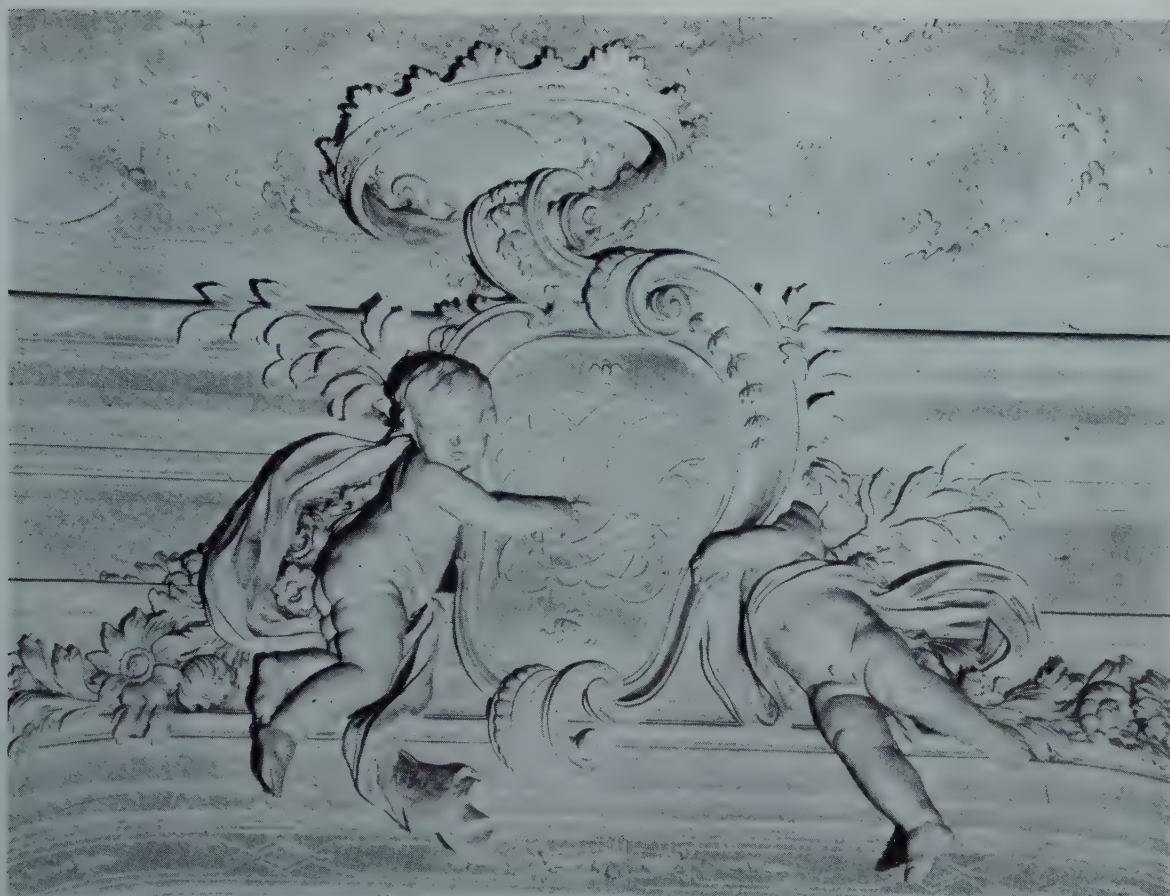


FIG. 1. — Décoration en stuc, Palais Barbarigo à S. Maria del Giglio, Venise.
Phot. Fiorentini, Venezia.

L'OLYMPE DE TIEPOLO

PAR MICHELANGELO MURARO

LA Ca' Barbarigo, un de ces nombreux palais situés sur la rive gauche du Grand Canal, appartient pendant des siècles à l'une des plus nobles familles vénitiennes qui, outre deux doges et le Bienheureux Grégoire né en 1655, donna deux évêques, trois cardinaux et un patriarche à la ville de Venise.

Le vieux palais, auquel on accède par la petite rue Barbarigo et Duodo fut, après la fin de la République, divisé en appartements, dans chacun desquels on peut encore voir des traces des luxueuses décorations exécutées pour Pietro Barbarigo dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle (fig. 1). En l'observant de l'exté-

rieur, on ne peut supposer qu'il y existe autant de richesses : chinoiseries, marbres, stucs blancs et polychromes, parquets en marquetterie, peintures dans chaque pièce. Les archives évoquent des « balcons couleur de perle », des peintures de D. Fossati (1775), une fresque de Fontebasso, *Diogène et Alexandre*, qui se trouve encore à la même place, des tapisseries de soie, des meubles couverts d'or fin, des corniches laquées... Mais de cette décoration du « palais dominical », il ne reste que très peu de chose. On sait que quelques-unes des œuvres appartiennent maintenant à des collections italiennes et étrangères, comme le tableau avec les armes des Barbarigo¹ (fig. 2), l'œuvre de Tiepolo : la *Découverte de Moïse* étudiée par Sack² et la grande toile (2,80 m × 4,20 m) qui est maintenant le trésor le plus précieux d'une salle de la Ca' Rezzonico³. Cette dernière œuvre constituait la décoration centrale (fig. 3) de la pièce du Palais Barbarigo que nous appellerons « Salle de la Sagesse » d'où furent enlevées en 1956 onze fresques que l'on transporta dans le Palais Toso-Baldi sur l'autre rive du Grand Canal.

Parmi les papiers du musée Correr, provenant de la collection Donà dalle Rose, on trouve une grande partie des archives de la famille Barbarigo⁴ avec les inventaires, les commissions, les factures, les expertises et contre-expertises, à travers lesquels on peut rétablir jusque dans les moindres détails la décoration d'une noble maison vénitienne du XVIII^e siècle.

Outre le sculpteur Giovanni Regnier, Costafavi Mazetti-Tencalla, à qui l'on attri-

bue les étonnantes scènes mythologiques, les animaux en stuc polychromes, les scènes d'Arcadie que l'on peut encore admirer dans de nombreuses pièces (fig. 4) et un grand nombre d'artisans et d'ouvriers, nous voyons apparaître le nom de Jean-Baptiste Tiepolo⁵ (fig. 5). Une seconde note connue également de Lorenzetti et écrite de la main du même Pietro Barbarigo se réfère à un billet qui nous apprend que Tiepolo avait reçu pour son travail la somme importante de 680 ducats. Ayant terminé en 1743 les décorations aux Carmini, il peignait en 1744



FIG. 2. — JEAN-BAPTISTE TIEPOLO. — Blason des Barbarigo.
Autrefois dans la coll. Donà dalle Rose.



FIG. 3. — J.-B. TIEPOLO. — Allégorie pour le palais Barbarigo.
Venise, Ca' Rezzonico. Phot. Archivio Fotografico, Museo Correr, Venezia.

le plafond des Scalzi; entre temps il devait travailler au Palais Barbaro, chez les Cornaro, à la « Cordellina » de Montecchio Majeur, etc. De cette maison, soucieux uniquement de son travail, il écrivait le 26 octobre 1743 à François Algarotti en se plaignant du temps perdu dans les plaisirs de la campagne. « Je suis ici et ne peux rien faire à cause des nombreux invités qui s'y trouvent. Je vous assure que plus que tous les plaisirs de cette vie qui, je vous prie de le croire, sont nombreux, rien ne me serait plus agréable que de passer une journée en votre compagnie pour parler de peinture »⁶. Un travail considérable l'engageait partout. Car même les ambassadeurs étrangers ne le laissaient pas en paix. S'il ne pouvait quitter Venise pour décorer des palais royaux et lointains, ils le priaient de peindre pour leur roi des apothéoses de sujets religieux, de cycles mythologiques. Tiepolo cherchait à contenter tout le monde, allait d'un chantier à l'autre, réservant au dessin chacun de ses moments de liberté. « Il est d'une vitesse surprenante » écrivait à son roi le ministre de Suède et l'on peut dire que la technique de la fresque correspondait mieux que toute autre à cette capacité d'improvisation du génie de Tiepolo parce qu'elle l'obligeait à étendre avec une hâte extrême les couleurs sur l'enduit encore mouillé. En



FIG. 4. — COSTAFAVI MAZZETTI-TENCALLA? — Scène d'Arcadie, stuc. Venise, Palais Barbarigo. Phot. Fiorentini, Venezia.

pensant au temps nécessaire à la fixation de l'enduit, on reste stupéfait de voir l'importance du travail exécuté en peu d'heures. Il avait l'habitude d'appliquer sur les plafonds et les murs nus un enduit « fino », rugueux et absorbant, à travers lequel on pouvait incorporer et rendre indélébiles même des gros empâtements de couleur. Aucun secret de cette technique picturale n'était inconnu de Tiepolo; au contraire, on peut dire que chaque jour il inventait quelque nouveau procédé ou mettait en pratique quelque expédient inattendu. Ni avant ni après lui on ne vit de couleurs aussi étincelantes et solides et plus jamais ne fut atteint un bonheur d'invention et d'exécution semblable au sien. Dans ce même Palais Barbarigo, on peut voir les fresques d'autres maîtres du XVIII^e siècle, ce qui permet de comparer les techniques : elles sont bien ternies, spécialement dans les touches de blanc qui sont la plus grande gloire de Tiepolo. En un certain sens, la fresque est proche du dessin puisque comme dit curieusement Molière :

*« Avec elle il n'est point de retour à tenter
et tout au premier coup se doit exécuter ».*

Pour le Palais Barbarigo, Tiepolo a dû opérer avec sa célérité habituelle. Dans la salle d'angle du premier étage, on voit encore une importante décoration ovale qui représente le *Temps qui ravit la Beauté* (fig. 6). En contraste avec le fond serein du

ciel, le reste du plafond est décoré d'éléments rococos : sculptures et corniches dorées, cariatides et sphinx de marbre blanc, premiers signes du néo-classicisme tout proche. Dans les angles, on voit des petites coupoles découpées en quartiers du sommet desquelles tombent en trompe-l'œil des pendentifs décorés et des camées de genre ancien. Tandis qu'on reconnaît la main du maître dans les deux allégories féminines des dessus de porte, on se demande jusqu'où dans les parties décorées est intervenue la participation de ses collaborateurs et avant tout celle de Gerolamo Mengozzi Colonna qui, à cette époque, ne devait pas avoir moins bonne réputation que Tiepolo. Le document de 1745 que nous avons cité pourrait nous inviter à entreprendre une recherche qui n'a jamais été tentée. Le nom de « Mingozzi » à cette occasion précède celui de « Chiepoletto », ce qui fait naître le soupçon que l'œuvre du peintre fut bien plus importante que les décorations et les perspectives qu'on lui attribue généralement. On sait si peu de choses sur ce maître qu'il me semble opportun de publier un de ses dessins originaux (fig. 7) que j'ai eu l'occasion de retrouver dans la collection Gherro conservée au musée Correr⁷. Grâce à ce dessin, on peut mieux reconnaître ce que l'on doit à Mengozzi Colonna dans les fresques du Palais Barbarigo. Par tradition, on travaillait par équipes, le peintre avec l'architecte, le stucateur avec le terrassier, le sculpteur avec le marbrier. Déterminer avec certitude les diverses personnalités n'est pas une entreprise aisée. Je crois, par exemple, que certains stucs

1745

Nota de spese fatte da me solo scritte per D. G. Tiepolo
fig. Pietro Barbarigo Palazzo Palazzo da Venezia

Au lier Aprile 1745 spese fatte per lui la cornice uella Camera di sopra
da Mingozzi e Chiepoletto

<i>Giornate di m. Antonio Tavar</i>	<i>— d 4 d 4 : 10 —</i>	<i>d 18 =</i>
<i>Giornate di m. Angelo Bonnello</i>	<i>— d 5 d 4 —</i>	<i>d 20 =</i>
<i>Giornate di m. Juane Cappello</i>	<i>— d 1 1/2 d 4 —</i>	<i>d 6 =</i>
<i>Giornate di m. Manuale</i>	<i>— d 5 —</i>	<i>d 12 : 5 =</i>

FIG. 5. — Relevé des dépenses effectuées pour les travaux de Mengozzi et Tiepolo au Palais Barbarigo (1745), Venise, Bibliothèque du Musée Correr.



FIG. 6. — J.-B. TIEPOLO. — Le Temps ravit la Beauté.
Venise, Palais Barbarigo.

leur ensemble. Pour la peinture de la Ca'Rezzonico, on n'est pas encore en mesure de préciser de quel genre de divinité il s'agit, car le plafond fut interprété soit comme la Force et la Sagesse, ou la Noblesse et le Courage, ou la Gloire des Arts, ou la Prudence et la Force, etc.

Cette composition n'a pas seulement de fonction décorative et même si le sujet mythologique, comme dit justement Lorenzetti, fournit à Tiepolo un « prétexte idéal pour donner la vie à des mouvements fantastiques d'envolées de lumières et de couleurs », nous ne devons pas sous-estimer la fonction allusive qui résultera peut-être de cette interprétation difficile pour nous, mais qui était certainement très claire pour les mécènes et les nobles hôtes de la Ca' Barbarigo. Le principal personnage de cette vaste composition est la figure de femme qui trône sur les nuages et tient

de Saint-François-de-la-Vigne ont été exécutés d'après le dessin de Tiepolo (fig. 8), et je dirai que sont de son invention les scènes orientales des portes laquées (fig. 9) et même le schéma du plancher d'une pièce dont il fit les fresques dans le Palais Papadopoli à S. Polo.

On ne vit pas s'interrompre au XVIII^e siècle l'harmonieuse collaboration entre les divers arts dont nous avons à Maser l'un des plus admirables exemples. Il est arrivé probablement la même chose au Palais Barbarigo et aussi pour les peintures du salon de la Sagesse que nous présentons en cherchant à interpréter la signification de



FIG. 7. — GEROLAMO MENGZZI-COLONNA. — Projet
pour la décoration de S. Agnese.
Venise, Musée Correr, collection Gherro.

dans sa main gauche la statue en or de Minerve. Près d'elle deux enfants (peut-être deux neveux du mécène) qui portent sur leur manteau de velours et d'hermine leurs dons à la déesse. Brandissant une lance, la figure ailée de la Force (le symbole du Soleil brille sur sa poitrine nue) se tourne vers la Sagesse et la protège.

En contraste avec cette vision triomphante, une représentation maligne, Perfidie ou Ignorance, est précipitée au-delà des limites du tableau tandis qu'un petit amour tient, attachée à un fil comme un jouet, une chauve-souris, symbole de la Nuit. Le point important de la scène qui rattache le ciel à la terre est cette couronne de lauriers que la Sagesse a ordonné à la Force de laisser tomber pour en ceindre symboliquement la tête du noble seigneur. Cette couronne ajoutée au message des monochromes qui complètent la décoration de la chambre, vient certainement célébrer un moment particulièrement solennel du Palais Barbarigo. Son excellence Pietro était une personne de grande réputation dans la ville, « Inquisiteur d'Etat » de la sérénissime République, sa protection pouvait s'étendre très loin. Quand quelques années plus tard Bernardino Castelli sera appelé à peindre son portrait exposé maintenant dans la salle du trône de l'exposition du XVIII^e siècle vénitien à la Ca' Rezzonico, il le fera à l'intention du comte Perulli qui voulait remercier ainsi son bienfaiteur⁸. Reportons-nous au texte déjà cité de Lorenzetti : « Dans les papiers du comte Leonardo Martinengo trouvés dans les archives Donà dalle Rose, maintenant conservées au musée Correr, je relève et transcris une note qui fournit d'intéressantes indications sur l'origine de ce portrait et de l'important cadre (fig. 10) qu'il y a dans l'appartement Arazzi; je rapporte ici ce que j'ai appris par tradition et ce qui fut écrit à son sujet. L'abbé Petinelli D. Luigi, intime et familier de Pierre Barbarigo, m'a souvent raconté comment ce gentilhomme avait plaidé pour le comte Perulli dans une affaire qu'il avait avec l'Etat, une affaire de droit public; il soutint au Sénat la cause de Perulli qui obtint le remboursement d'une somme considérable. Le comte ne pouvait décemment pas montrer sa reconnais-



FIG. 8. — J.-B. TIEPOLO. — Fresques et stucs (1743).

Venise, S. Francesco della Vigna, Chapelle Sagredo.

sance à ce patricien intègre en lui offrant quoi que ce soit, il le pria seulement de lui permettre de faire exécuter son portrait et de l'accepter. De cette façon, il lui donnait une preuve de sa reconnaissance. Barbarigo ne pouvait prendre ombrage de cette offre délicate. Il accepta et trouva un jour dans son palais de S. Maria Zobenigo ce portrait dans le cadre magnifique que nous évoquons ici. Ayant accepté le portrait, Barbarigo ne pouvait refuser ce qui faisait partie du cadeau. Ainsi Perulli a-t-il trouvé moyen de faire ce présent admirable sans que la délicatesse de Barbarigo puisse être offensée. »

Ce cadre que nous trouvons maintenant bien lourd est mentionné dans de nombreux écrits du XVIII^e siècle et décrit dans un inventaire de 1801 en ces termes : « Grand cadre avec le portrait de S. E. avec grand encadrement représentant plusieurs « vertus semblables » à celles de Barbarigo surmonté des armes des Barbarigo⁹. » Et « de vertus semblables » étaient peuplées la somptueuse villa que possédaient les Barbarigo sur les monts Euganei et que l'on voit encore à Valsanzibio : *Le Bain de Diane* se reflète dans un bassin carré aux eaux stagnantes comme les eaux des jardins de Perse (fig. 11). Au-delà, coupé par des routes, s'étend le canal, s'élevant graduellement en viviers successifs, orné de groupes statuariers représentant les Fleuves, Eole avec les vents, des amours s'amusant avec des cygnes.



FIG. 9. — Détail d'une porte laquée
du Palais Papadopoli à Venise.
Phot. Fiorentini, Venezia.

Au fond, en face du Bain, devait s'élever un pavillon semblable pour les petits oiseaux. Le long du chemin qui coupe ce canal sont disséminées des fontaines. Dans la fontaine centrale, un ange qui porte une corbeille de fleurs sert de jeux d'eaux, innocents divertissements de nos vieillards, et l'eau en jaillissant prend la forme d'une ombrelle, d'une harpe, de girandoles, d'un soleil éclatant. Un escalier sur les marches duquel sont écrits des vers conduit à la cour ronde sous la villa décorée d'une fontaine, de petites balustrades, de statues. Chaque statue est expliquée par un vers gravé dans son socle¹⁰. Pour parfaire à la création de ces étrangetés, dit un écrivain du XVIII^e, loin des fantaisies du XVII^e, au jardinage et à la sculpture s'unit la poésie : cette poésie près des fontaines et autour des statues inscrit des idées fausses et des analogies maniérées¹¹. En 1743, comme nous l'avons vu, la fantaisie adulatrice de Tiepolo fut,

elle aussi, mise à contribution pour décorer les salles du Palais Barbarigo et il stupéfia probablement ses patrons par l'audace et la complexité de ses projets iconographiques. Je crois qu'il est inutile de chercher à trouver en un seul texte (un grand nombre de dictionnaires mythologiques et des répertoires comme celui de J. Guarana ont été publiés à Venise au XVIII^e siècle) la source de laquelle Tiepolo a pu tirer les sujets de ses peintures. Il s'agit, en général, d'un ensemble habituel élaboré avec une liberté qui déconcerte les experts. Un dessin conservé (fig. 13) au musée municipal de Trieste qui appartient à la collection Sartorio doit être considéré comme une étude pour les deux figures centrales de la toile actuellement au Palais Rezzonico, peut-être même précédé par l'ébauche du Poldi Pezzoli (fig. 14). La critique s'est intéressée à ces toiles à plusieurs reprises¹³ et à d'autres déjà citées tandis que nous décri-



FIG. 10. — BERNARDINO CASTELLI. — Portrait de Pierre Barbarigo. Venise, Ca' Rezzonico.
 Phot. Archivio Fotografico, Museo Correr, Venezia.

rons et reproduisons pour la première fois ici les onze monochromes de la Salle de la Sagesse du Palais Barbarigo. Quand on les a déposés, il en manquait un, déplacé, Dieu sait quand; on lui avait substitué une vulgaire copie. Les trois dessus de porte et les huit peintures du plafond étaient encastés dans des cadres de stuc rehaussés de feuilles et de fleurs avec des coquilles et des draperies en trompe-l'œil. Les profils des autres détails créaient de profondes pénombres contrastant avec la molle lumière des sujets peints. J. B. Tiepolo envisageait de présenter une série de bas-reliefs qui, avec l'importance des corniches, auraient donné plus de relief à la peinture, éclatante de couleurs qui occupait la partie centrale du plafond.

La tonalité générale des monochromes tendait à un pâle violet rehaussé par les bruns et les ombres rosées du dessin, rendue brillante par des touches de blanc. Mais quand ils furent déposés on ne voyait plus grand-chose du rose pâle, du violet et des touches de blanc des monochromes. Une couche de saleté et de moisissure les rendait plus noirs que les corniches noircies par la fumée. Cela n'aurait pas été dramatique

si les peintures n'avaient été sur le point de tomber. Nous avons fait l'éloge de la technique stupéfiante de Tiepolo peintre de fresques. Mais nous restons perplexes du point de vue statique devant ses œuvres, principalement celles des plafonds (et avant tout l'immense *Triomphe* du Palais Pisani dans la Villa Nationale de Stra). Aux poutrelles en bois des supports étaient clouées de petites lattes auxquelles la forme cintrée était donnée par des fils de chanvre. Le crépi brut pénétrait solidement dans les interstices mais la rouille attaquait et faisait vite perdre leur consistance aux supports (fig. 12). Pendant les dernières guerres, il a suffi parfois d'un déplacement d'air provoqué par des bombardements même lointains pour causer la chute des fresques de Tiepolo. Cela est arrivé, par exemple, au palais Labia où le plafond de la grande salle est encore aujourd'hui soutenu par des poutres et des fils métalliques : la conservation par ce moyen paraît douteuse ; le préjudice esthétique grave.

Depuis quelques années, le Bureau de Restauration des Fresques de la Superintendance des Monuments de Venise a adopté un système de consolidation des fresques tout à fait différent de celui des patères clouées sur la fresque ; on agit sur l'envers des peintures. En enlevant le parquet de la pièce qui occupe l'étage au-dessus, sur l'envers de la fresque à restaurer, bien soutenue et parfaitement propre, on fait couler un enduit de résine synthétique et de poudre de marbre qui lie de façon durable le crépi aux supports et aux charpentes. Il ne fut pas possible d'adopter cette méthode au Palais Barbarigo parce que le plancher de l'étage supérieur ne le permettait pas. Il fut préférable de déplacer les décorations du plafond en les détachant avec l'enduit tandis que pour les dessus de portes on eut recours à l'arrachage de la seule couche de couleur¹⁴. Tout l'ensemble après les restaurations fut étonnant et il est souhaitable que la commune de Venise, propriétaire depuis 1936 de la peinture médiane du plafond, puisse exposer sans tarder à la Ca' Rezzo-



FIG. 11. — Le Bain de Diane, Calzignano, Villa Barbarigo à Valsanzibio.

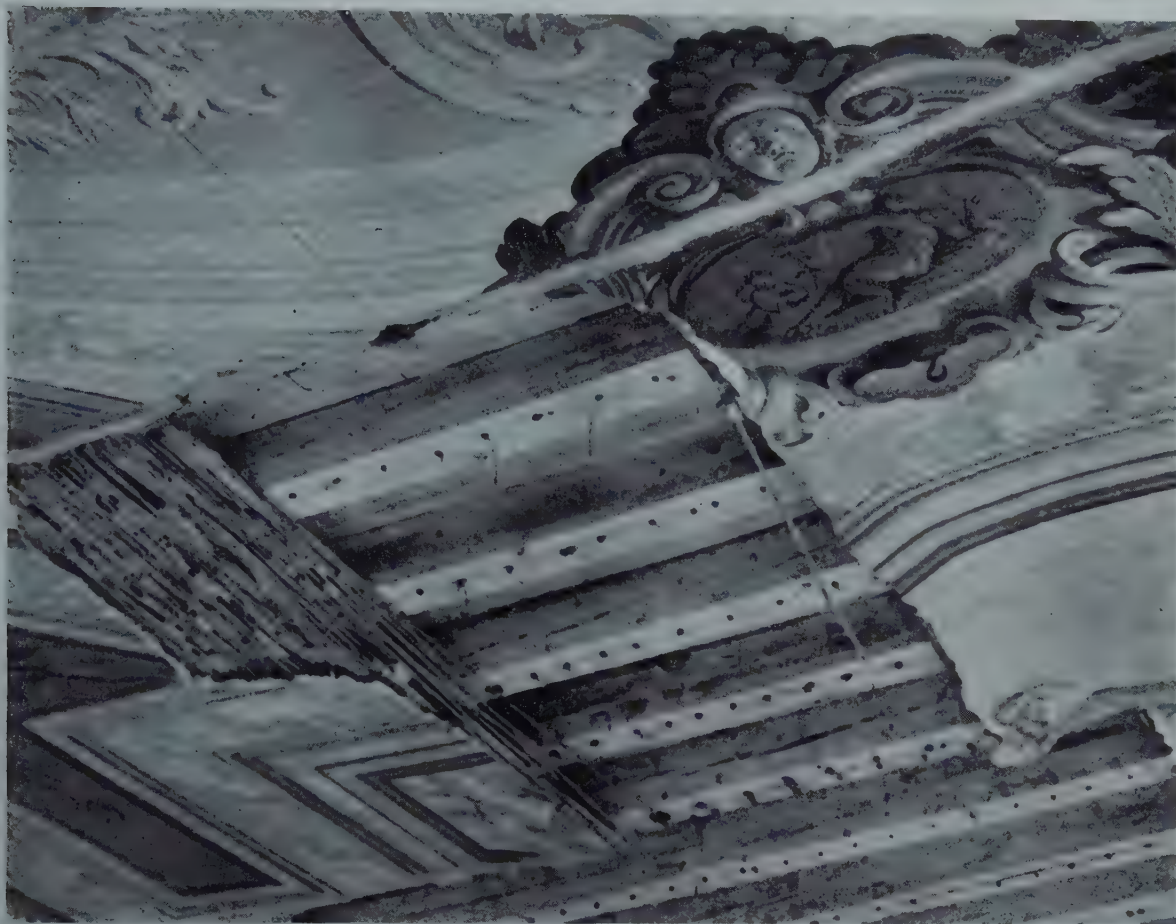


FIG. 12. — Technique employée à Venise au XVIII^e siècle pour les fresques des plafonds.

nico les onze fresques décrochées de façon à recréer l'ambiance et l'unité originales. Chaque œuvre trouve sa signification l'une par rapport à l'autre. Après les détachements et les arrachages dont nous avons parlé, on a procédé au nettoyage et à la restauration des fresques que nous allons, maintenant, étudier une par une en cherchant à résoudre les énigmes et leur signification. Les deux dessus de porte de la Salle de la Sagesse représentent l'Abondance et le Mérite couronné (fig. 15) (86 cm × 75 cm); pour identifier ce dernier personnage, peint par Tiepolo à la Villa Zileri à Biron, nous avons un dessin de la collection Sartorio avec le titre écrit de la main même du maître. Autour de la toile, actuellement à la Ca' Rezzonico, s'alternent dans le plafond quatre scènes encastrées dans des cadres (165 cm × 121 cm) et quatre décorations circulaires (104 cm de diamètre). Le premier des plus grands monochromes représente l'allégorie de la Peinture (fig. 16) : une jeune femme, sur le sein de laquelle est posé le symbole du Soleil, semble peindre. Le commentaire d'un



FIG. 13. — J.-B. TIEPOLO. — Ebauche pour la décoration d'un plafond appartenant à la collection Sartorio. Trieste, Musée municipal.

dessin de la collection Sartorio (reproduit par Vigni au n° 8), nous aide à personifier l'une des figures qui suit la protagoniste comme étant le Jugement. Au pied du groupe, assis près d'une amphore et d'un parchemin roulé, un jeune homme regarde fixement son inspiratrice avant de commencer à dessiner. Notons que, seulement dans cette fresque, la figure mythique a un interlocuteur que Tiepolo a peut-être voulu représenter sous sa propre image. La Sculpture prend pour modèle l'art des anciens (fragment d'une tête de marbre) mais il tend, en même temps, à représenter la nature sous ses aspects changeants (le cippe avec le satyre). Une masse informe attend que la vie lui soit donnée grâce à cet art auquel le Mérite est prêt à ceindre la couronne du succès. La Musique est perdue dans une extase d'inspiration; elle est assise sur la sphère du monde et le vieillard qui apparaît au second plan indique le ciel où siège le principe de l'unité vers lequel tend la musique, comme chaque harmonie terrestre. Le quatrième parmi les grands cadres représente la Poésie, à laquelle se rapporte peut-être une rapide étude au crayon de la collection Sartorio (on la trouve dans le n° 160 bis de Vigni). La jeune femme couronnée de lauriers est la seule de tout le cycle représentée de face, absorbée dans la méditation. Elle semble attentive à tra-

duire dans son grand livre les suggestions que lui offrent les divers stades de la vie humaine. Les quatre ovales qui complétaient la série représentent : l'Histoire, l'Astronomie, la Géographie et l'Astrologie. Assise sur un nuage, l'Histoire tient sur ses genoux un grand livre où sont recueillis les événements de l'humanité. Le Mérite et elle fixent leur regard sur l'image de la Guerre drapée dans les vêtements du guerrier romain : dans son bouclier, on aperçoit le visage d'un vieillard. L'Astronomie (fig. 17) tient appuyé sur le globe terrestre un compas, dont les pointes sont tournées vers le ciel. Elle ne regarde pas vers le ciel, ses yeux sont fixés sur l'instrument, symbole de la mesure angulaire, grâce auquel elle sait tirer les distances des astres et la projection de leur course sur la terre. Dans la Géométrie et l'Astronomie à qui sont dédiés les deux derniers ovales de la Salle de la Sagesse il me semble deviner un colloque entre deux personnages : l'un céleste, l'autre terrestre. En effet, tandis que la Géométrie mesure avec son compas la surface de la terre, un personnage austère et solennel la guide lui indiquant le ciel.

Pour la représentation de l'Astrologie, Tiepolo s'est fidèlement tenu à la description de Ripa¹⁵ : une femme ailée qui tient dans la main droite un compas et dans la main gauche une sphère. Derrière elle, le peintre a peut-être représenté le Destin, dont les mystères sont justement révélés par l'étude des astres. L'Astrologie tourne le compas vers le ciel, comme pour tirer du cours des étoiles les présages et les admonitions qu'elle communiquera à sa sœur terrestre : l'humanité ne peut franchir les frontières établies par le destin comme les figures des bas-reliefs ne peuvent se libérer des limites du bloc de marbre. Les derniers prosélytes de l'humanisme vénitien se

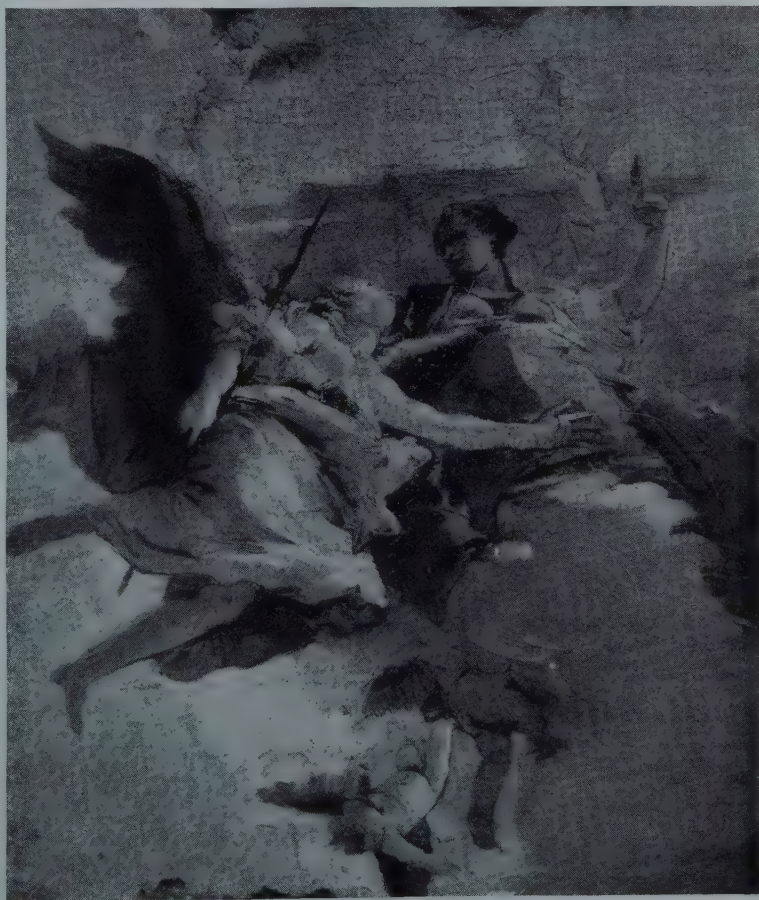


FIG. 14. — J.-B. TIEPOLO. — Ebauche pour la décoration d'un plafond. Milan, Poldi-Pezzoli.
Phot. Archivio Fotografico, Museo Correr, Venezia.



FIG. 15. — J.-B. TIEPOLO.
Le Mérite couronné.

née pour croire et obéir et ils se gardaient vaciller la foi. » Mais Guarana et Tiepolo lui-même, comme ces philosophes anciens, sont encore au service d'une classe dirigeante qui aime se vêtir de somptueux apparats pour se présenter pompeusement à l'admiration publique. Ils sont convaincus qu'il s'agit « d'un édifice de superstition » mais ils regrettent les belles fables que le siècle des lumières est en train d'effacer, offrant en échange seulement, dit Guarana, « une prose bon marché ». *

M. M.

Summary : *The Olympus of Tiepolo*

In the Donà dalle Rose archives of the Correr Museum in Venice are to be found numerous documents concerning the works executed in the

divertissaient de tels songes et divagations ainsi que de ces fantaisies mythologiques, oubliant que frappait déjà à la porte la révolte qui effacerait des mémoires les échos de cet Olympe adulateur et illusoire (fig. 18)¹⁶.

Jacopo Guarana, disciple et collaborateur de Tiepolo, publia, dans les dix dernières années du XVIII^e siècle, un ouvrage monumental accompagné de gravures copiées de ses dessins¹⁷. C'est un livre dédié aux Oracles, Augures, Haruspices, etc., qui nous aide à comprendre quelques-unes des raisons complexes des nombreuses décorations représentant des scènes mythologiques. « Il est bon de croire que les philosophes s'en moquaient. Mais les philosophes de ces temps-là, dit Guarana, pensant certainement aussi au présent, savaient bien qu'il y avait une multitude bien d'en affaiblir le respect ou d'en faire



FIG. 16. — J.-B. TIEPOLO. — La Peinture.

first half of the eighteenth century in the Barbarigo Palace which stands on the Grand Canal.

Among the names of stucco-workers, gilders and decorators, appears that of Giovanni Battista Tiepolo. Although in those years (1743) he was engaged on many other works, he found the means to execute numerous paintings and frescoes for this palace. The technique of the fresco was ideal for Tiepolo: it allowed him to use his extraordinary rapidity to advantage. Among his collaborators was Gerolamo Mengozzi Colonna, who enjoyed a great reputation at that time. Certain indications would indicate that Tiepolo himself provided designs for the stucco-workers and labourers.

In the centre of the ceiling of one of the rooms in the palace, there was a large canvas which was transported after 1936 in to the communal museum of the Ca' Rezzonico. It represented *The Triumph of Wisdom*. All around the room Tiepolo painted the Allegories of the arts and sciences, in particular those of Abundance and crowned Merit. The eleven frescoes were removed in 1956 and we rejoice that they have gone to complete the whole cycle at the Ca' Rezzonico. In its entirety this work constitutes an exaltation of N. H. Pietro Barabrigo the reformer of the Padua studio and "State inquisitor", like that of the portrait of Bernardini Castelli.

"The similar virtues", portrayed in the large cornice and the inscriptions under the statues in the villa of the Barbigo on the Mounts Euganei bring us to reflect on the reasons why the mythological and allegorical subjects were so appreciated in Venice in the Eighteenth Century. The answer is given in a text by a disciple of Tiepolo, Giacomo Guarana, who divides humanity into two classes: those people born to believe and obey, and the aristocratic ruling class which needed an "edifice of superstitions to preserve popular esteem and the respect of the law".



FIG. 17. — J.-B. TIEPOLO. — L'Astronomie.

NOTES

* Traduit de l'italien par Micheline Amar.

1. G. LORENZETTI, L. PLANISCIG. La collection Donà dalle Rose à Venise, 1934, n. 73, Table XXI, fig. 35.

2. E. SACK, *Jean-Baptiste und Dominique Tiepolo*, Hambourg, 1910, page 88.

3. G. LORENZETTI, *Ca' Rezzonico*, Venise, 1938, p. 29.

4. Venise. Bibliothèque du Musée municipal Correr, ms. P.D.C. 2423-6.

5. « Notta de spese fatte da me sottoscritto (Domenico Brunello) per S.E.N.H. signor Pietro Barabrigo nel suo palazzo in Venezia. A' li 17 aprile 1745: spese fatte per la cornice nella Camera dipinta da Mengozzi e Tiepoletto. » Le stuccateur cité est le même que celui qui réalisa, avec Abondio Stazio, la décoration de la Ca' Sagredo (R. BRATTI, *Notizie d'arte e d'artisti*, in *Atti della Deputazione dell Tre Venezie*, 1950, p. 50).

6. G. LORENZETTI, *Tiepolo*, catalogue de l'exposition, Venise, 1951, XVI.

7. C'est le n° 1760 de cette très riche collection. A

l'envers du dessin, l'un des rares de Mengozzi Colonna, que nous connaissons, on lit: « 3 Agosto 1747, Venezia. Noi infrascritti si siamo portati a S. Agnese per cui farsi il confronto col presente disegno alla mano de l'opera dipinta dal sig. Gerolamo Mengozzi-Colonna e simile al presente disegno il che l'habbiamo trovata più ampliata e cresciuta di maggior lavoro, e più ricercata, e finita con maggior studio, e più perfettione che non è il presente disegno. In fede di che si sottoscriviamo. » Et parmi les signatures figure celle de Gio Batta Tiepolo. Un autre dessin de Mengozzi est publié dans le *Catalogue* de la Collection Fatio (Genève, 1959, n° 59).

8. Le mécène du tableau est peut-être le même Spiridione Perulli qui dédia à la dernière Barabrigo, Contarina, le supplément au volume dans lequel est exaltée la personne de notre Pierre Barabrigo, oncle paternel de Contarina, qui fut l'héritière de tous ses biens. Sur S.E. Barabrigo je trouve cette note dans le livre des



FIG. 18. — G.-B. TIEPOLO. — Nobles, pauvres et masques. Musée de Cleveland.

morts de l'église paroissiale de Sainte-Marie-Zobenigo à la date du 13 mai 1801 : « N. H. Pierre Barbarigo, quondam François, est mort à 90 ans à 2 heures de la nuit dernière d'érésipèle à la cuisse et à la jambe gauches compliqué d'accident au poulmon et à la tête. »

Pour la famille Barbarigo je vois aussi : « Barbaro, descendances patriciennes. Venise, Bibliothèque du Musée Correr, Ms 2498, II. »

9. U. OIETTI, *Le XVIII^e siècle italien*, Milan, 1932, II, Tav. CXV. Les sculptures dans la corniche ont été jadis attribuées à Antoine Corradini. Cf. G. MARIACHER, *Le Sculpteur Antoine Corradini*. Dans *Arte Veneta*, 1947, p. 209.

10. B. BRUNELLI, A. Callegari, *Ville del Brenta e degli Euganei*, Milan, 1951, p. 230.

11. G. STEFANI, *I colli Euganei*, Padoue, 1846. La villa et les biens appartenant à Pierre Barbarigo furent légués en 1801 à sa nièce Contarina qui fut l'une des protagonistes de la vie mondaine du XVIII^e siècle vénitien. Elle se maria avec Marino Zorzi et obtint peu après l'annulation du mariage pour non-consommation. Molmenti (P. MOLMENTI, *L'Histoire de Venise dans la vie privée*, Bergame, 1908, III, p. 452) rapporte, tirée d'un manuscrit du Musée Correr, une note curieuse sur l'excentricité de Contarina : elle et quelques autres dames avaient parié qu'elles se promèneraient sur la grande place, masquées de façon à représenter un art ou un métier. L'empereur Joseph II, durant un bal chez les Tron, resta près d'elle pendant cinq heures, ravi par la brillante conversation de la séduisante patricienne. L'impression fut si vive et agréable, raconte Molmenti, que le monarque, bien des années

plus tard, évoquait à ses amis le souvenir de la belle Contarina. Parmi toutes les dames de Venise

*« L'impérial et sage esprit
plus que toutes admira la Contarina »*

lit-on dans un petit poème anonyme de 1817 (« Sur le voyage de Padoue à la villa Valsanzibio avec N. D. Contarina Barbarigo », Venise, 1817).

12. G. VIGNI, *Dessins de Tiepolo*, Padoue, 1942, n. 142.

13. P. MOLMENTI, *G. B. Tiepolo*, Milan, 1909.

Id., *Une œuvre inconnue de G. B. Tiepolo*, dans *Dedalo*, 1921, p. 642; A. MORASSI, *Tiepolo*, Bergame, 1943; Id., *G. B. Tiepolo*, Londres, 1955.

14. L'opération réussit si bien qu'il resta sur le mur une apparence de la peinture tout entière qui permit la réussite du second arrachage de la couleur.

15. C. RIPA, *Iconologie*, Sienne, 1613, p. 53.

16. Ce dessin significatif de Tiepolo que nous reproduisons a été publié par Agnès Mongan pendant une session du XVIII^e Congrès international de l'histoire de l'art (A. MONGAN, *Dessins vénitiens en Amérique*. Dans *Venise et l'Europe*, Venise, 1956, p. 303).

17. *Oracles, augures, haruspices, sibylles, devins de la religion païenne tirés des très anciens monuments ou sur les traces de l'histoire, dessinés par le célèbre Jacopo Guarana et gravés sur cuivre par les artistes vénitiens les plus qualifiés, accompagnés d'illustrations historiques*, Venise, 1792. (Cette édition fut reprise quelques années plus tard par Antonio Zugliani, comme l'écrivit Emanuele Cicogna. Venise, Bibliothèque du Musée Correr, c. 31.)

HUBERT GRAVELOT ET L'ANGLETERRE

*L'INFLUENCE DE L'ARTISTE SUR L'ART ANGLAIS
ET L'IMPORTANCE DE SON SÉJOUR OUTRE-MANCHE
DANS SA CARRIÈRE*

PAR YVES BRUAND

DE nombreux artistes français se sont fixé en Angleterre à la fin du xvii^e siècle et pendant la première moitié du xviii^e, d'autres y ont fait des séjours prolongés, mais il faut bien reconnaître qu'il s'est en général agi de personnages de second plan, dont les noms ne sont plus guère connus aujourd'hui que des spécialistes. Tel n'est pas cependant le cas d'Hubert Gravelot, que son talent de vignettiste a fait placer au premier rang des dessinateurs d'illustration de son siècle, aux côtés d'Eisen, de Cochin fils et de Moreau le jeune. Comme il se trouve par ailleurs que ce séjour en Angleterre lui a apporté la consécration et a coïncidé avec l'éclosion de l'école anglaise de peinture et de gravure, il nous a paru intéressant d'essayer de déterminer dans quelle mesure on peut parler d'un apport de Gravelot à l'art anglais et réciproquement. Ce fut à la fin de l'année 1732 ou en 1733 que Gravelot vint s'installer à Londres. Une version rapportée par les Goncourt¹ veut qu'il y ait été appelé par le graveur-éditeur Dubosc, qui avait entrepris de publier une traduction anglaise du recueil de Bernard Picart sur les *Cérémonies et coutumes*

religieuses de tous les peuples et de tous les temps. C'est assez vraisemblable, car Gravelot prit une part importante à l'illustration de l'ouvrage, paru de 1733 à 1739, mais aucun document ne l'établit de façon absolue. Bien que ses dons aient été remarqués dès son adolescence et qu'il ait alors dépassé la trentaine, ce n'était somme toute encore qu'un débutant, qui venait tenter sa chance en Angleterre, où la concurrence était incomparablement moins forte qu'à Paris : entré tardivement, après un séjour à Saint-Domingue, dans l'atelier de Restout puis dans celui de Boucher

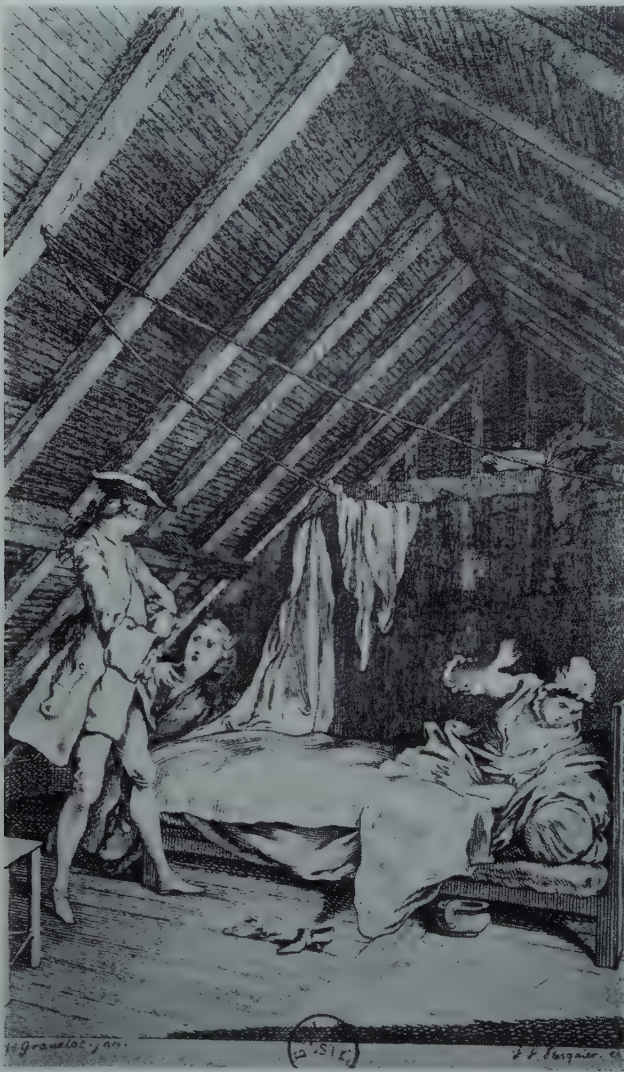


FIG. 1. — GRAVELOT. — Tom surprenant Molly dans la soupente, illustration du *Tom Jones* de Fielding, gravée par J.-J. Pasquier, (T. I, p. 189) B.N., Est. Phot. B.N.

où il semble avoir participé à l'illustration du Molière de 1732², il n'avait guère alors à son actif que quelques croquis à l'eau-forte et les illustrations de l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé, publiée en 1733. Il avait cependant été à bonne école et son succès en Angleterre fut rapide et brillant. Il travailla beaucoup pour Dubosc et les éditeurs anglais Bickham, Hitch et Knapp-ton, reproduisant des monuments, illustrant de nombreux ouvrages historiques et par deux fois le théâtre de Shakespeare, dessinant et gravant des estampes de mode, touchant à la caricature, bref, faisant flèche de tout bois. Il peignit aussi quelques toiles appréciées du public anglais³. Nous n'avons pas l'intention d'énumérer ici tous les travaux auxquels il se livra pendant cette période anglaise de sa vie⁴, mais nous en soulignerons pourtant la très grande diversité; si ses préférences allaient déjà au dessin d'illustration (fig. 1 et 2), il était encore loin de se cantonner à peu près uniquement dans ce domaine, comme ce sera le cas après son retour en France en 1745; sans doute cherchait-il encore sa véritable voie, peut-être

aussi se gardait-il de faire fi des commandes qui s'offraient, ne pouvant encore se permettre de faire un choix, comme ce sera le cas plus tard. Toujours est-il que loin de confier systématiquement ses dessins à d'autres graveurs, il les gravait lui-même à l'occasion; il ne rechignait même pas, exceptionnellement il est vrai, à traduire sur le cuivre les compositions de Francis Hayman pour l'édition de Shakespeare parue à Oxford en 1744 (fig. 3). Peintre, dessinateur, graveur, artiste polyvalent en un mot, tel nous apparaît donc Gravelot pendant ces douze ou treize années passées en Angleterre à une époque décisive de sa vie certes, mais aussi cruciale pour l'histoire de l'art anglais. Et c'est pourquoi, après ce rappel sommaire de l'activité du personnage qui nous intéresse pendant cette période, il nous faut maintenant aborder le double problème qui fait le sujet de cet article : quelle a pu être l'influence de Gravelot sur l'évolution de l'art anglais? Quel profit notre artiste a-t-il pu en contrepartie retirer de son séjour outre-Manche?

En ce qui concerne la première question, il nous faut, avant de tenter d'y répondre, esquisser un rapide panorama de la situation en Angleterre à l'arrivée de Gravelot. Il est évident que celle-ci n'était guère brillante; on peut parler sans crainte d'une véritable inféodation des artistes locaux à ceux venus de l'étranger, ce qui ne faisait d'ailleurs que continuer une tradition fort ancienne dans un pays qui avait accueilli successivement Holbein et les Allemands au *xvi*^e siècle, Van Dyck et les Flamands au *xvii*^e, sans parler du graveur Hollar, né à Prague. Mais le plus grave était le manque de talent et de personnalité des hommes en vogue au début du *xviii*^e siècle. Une réaction toutefois avait commencé à se produire dès avant 1730 grâce à la fougue et à l'audace du jeune William Hogarth. On a déjà suffisamment souligné le rôle capital de ce dernier dans l'affranchissement des artistes anglais pour que nous n'ayons pas à y revenir : ce fut lui qui partit en guerre contre le style héroïque et pompeux, les attitudes théâtrales et maniérées alors au goût du jour, lui qui osa le premier s'attaquer à l'idole qu'était le bavaois Gottfried Keller jusqu'en 1725. Aussi peut-on dire que lorsque Gravelot débarqua en 1732 ou 1733, il se trouva dans un monde qui était en train de rejeter les formules consacrées, mais en était encore à rechercher sa voie, situation éminemment favorable pour un nouveau venu aussi brillant que bien doué dans tous les domaines ⁵ et nous avons vu que celui-ci sut en profiter.

Il n'est pas douteux dans ces conditions que Gravelot ait exercé une influence considérable; il suffit d'ailleurs pour en être sûr de constater qu'il prit une part active à la fondation d'une des premières sociétés britanniques, constituée à peu près sur le modèle de l'académie parisienne de Saint-Luc. Il est difficile de savoir le rôle exact de Gravelot dans cette affaire, car on possède plusieurs versions contradictoires. La biographie qui lui fut consacrée après sa mort par son frère le géographe Jean-Baptiste d'Anville insiste sur la part prépondérante qui fut la sienne ⁶; Hogarth par contre s'en attribue toute la gloire dans ses mémoires ⁷, mais c'est là une affir-

mation difficile à accepter⁸ : il semble bien qu'en fait, en mai 1734, à la mort de Sir James Thornhill, beau-père d'Hogarth et peintre très en vue qui dirigeait une véritable école d'art du côté est de James Street, à Covent Garden, ses élèves s'associèrent pour continuer l'œuvre; Hogarth y aida après quelques hésitations, en abandonnant à la nouvelle association les moulages et autres objets provenant de son beau-père, mais il se garda bien de leur laisser son atelier et l'école dut déménager pour s'installer successivement dans Arundell Street, près du Strand, puis dans Peter's Court. Il ne faut sans doute pas prendre non plus à la lettre l'affirmation d'Anville concernant Gravelot, quoique l'organisation de la Société, inspirée d'un modèle venu de Paris, rende assez vraisemblable l'intervention du Français qui était d'ailleurs fort sévère sur la qualité des dessins de ses confrères anglais⁹. Il est en tout cas certain que Gravelot fit partie de cette petite académie, qui eut une grande importance jusqu'à la fondation de l'Académie royale en 1769, qu'il y venait régulièrement dessiner, qu'il eut là des contacts permanents avec toute la jeune génération d'artistes qui allait fonder la première véritable école anglaise de peinture et de gravure¹⁰.

Cette simple constatation n'est certes pas suffisante pour attribuer à Gravelot un rôle prépondérant dans la formation de ses condisciples. Remarquons cependant qu'on ne songe pas à nier l'influence de la peinture française du début du siècle, celle de Watteau notamment, sur les ouvrages des grands portraitistes anglais du XVIII^e siècle. On ne peut certes en aucun cas soutenir, comme l'a souligné M. André Blum¹¹, que Watteau a formé Reynolds puisque l'un est mort en 1721 et l'autre né en 1723, mais il n'est pas douteux que Reynolds n'a pu ignorer l'art d'un Watteau ou d'un Lancret. Or qui était mieux placé que Gravelot pour transmettre en Angleterre le goût français de l'époque : fraîchement débarqué et en partie formé dans l'atelier de Boucher, remarquable dessinateur, cultivé, de fréquentation agréable, brillant, léger et sans personnalité assez forte pour créer de son propre chef une manière véritablement nouvelle, il avait donc toutes les qualités requises pour ce rôle d'intermédiaire assez ingrat, qu'il remplit d'ailleurs avec une maîtrise consommée. N'est-ce pas lui qui fut le premier professeur de Gainsborough¹², le plus élégant et sans doute le plus grand peintre de son siècle dans son pays? L'importance de l'apport de Gravelot à l'art anglais est donc loin d'être négligeable, mais il ne faudrait pas non plus l'exagérer et il est évident qu'on ne peut le comparer à celui d'Hogarth, qui fut, lui, un véritable novateur et s'imposa en suivant sa propre voie. Ce fut sans doute le seul artiste anglais contemporain qui ne dut rien à Gravelot et il est curieux de noter que ce fut justement celui dont l'œuvre touche aux sujets et aux domaines les plus variés, celui qui fut à la fois peintre, dessinateur et graveur, et ne se spécialisa pas dans un genre donné, se rapprochant donc sur ce point le plus du Gravelot de la période anglaise. Mais leur inspiration n'avait rien de commun : Hogarth était foncièrement anglais, violemment opposé à ce qui

venait de l'étranger, et nous avons déjà signalé son rôle capital dans l'émancipation de l'art anglais; son patriotisme ombrageux, ses préoccupations morales, sa forte personnalité, son orgueil enfin ne pouvaient guère l'inciter à subir l'influence d'un français, plus jeune que lui, sans grande réputation lors de sa venue à Londres alors que la sienne était déjà en partie établie, et, qui plus est, représentant d'une civilisation qui ne répondait guère à son idéal. S'il y a donc eu influence de l'un sur l'autre, on peut donc plutôt parler de celle d'Hogarth sur Gravelot que de la réciproque.

Et ceci nous amène à envisager l'autre volet du diptyque, à savoir ce que l'Angleterre apporta à Gravelot. Du point de vue purement matériel, il n'est pas douteux que la balance est favorable : ce fut pendant ce séjour qu'il acquit la renommée qui



FIG. 2. — GRAVELOT. — Les Pèlerins d'Emmaüs, illustration pour les Cérémonies religieuses de Bernard Picart, gravée par G. Scotin B.N., Est. Phot. B.N.

lui permit de n'être pas un inconnu à son retour en France et d'y obtenir les nombreuses commandes qui allaient faire de lui l'un des dessinateurs d'illustration les plus appréciés de son temps¹³. C'est aussi grâce à l'Angleterre qu'il ne se spécialisa pas tout de suite dans le genre où il devait s'illustrer et qu'il fut longtemps, comme il devait l'écrire lui-même dans une lettre en 1754, « dessinateur par goût, graveur par nécessité »¹⁴, nécessité dont il n'eut d'ailleurs pas à se plaindre car elle lui donna une exacte connaissance de ce qu'il pouvait attendre de ses graveurs et de la manière dont il pouvait faciliter leur interprétation. Il semble bien par contre qu'il

ne se laissa guère influencer par l'art anglais. Si l'on excepte les quelques caricatures¹⁵ auxquelles il s'essaya vers 1740, sans doute à l'instigation d'Hogarth ou pour rivaliser avec lui, on ne retrouve rien de typiquement anglais dans son œuvre. Les Goncourt ont voulu voir dans l'élégance qui caractérise sa manière une qualité essentiellement anglaise, mais ce jugement nous paraît très discutable : il s'agit là d'une assertion d'hommes de la seconde moitié du XIX^e siècle jugeant en fonction de leur époque et non de celle dont ils parlent. La cour des Hanovre n'était certes pas caractérisée par l'élégance au cours de la première moitié du XVIII^e siècle et la mode, tant masculine que féminine venait alors de Paris plus que de Londres. Il n'en sera certes plus de même une trentaine d'années plus tard avec l'éclosion d'un art typi-

quement anglais bien qu'on y retrouve l'influence et la grâce de la peinture française du début du siècle, mais à cette époque-là Gravelot était déjà retourné en France.

Bien au contraire, si l'on examine attentivement l'œuvre de Gravelot au cours de son séjour anglais, on se rend compte que celui-ci n'a guère évolué pendant toute cette période. La production est des plus variées et très inégale : ses représentations de monuments sont médiocres, ses scènes allégoriques imitées de l'antiquité n'ont qu'un intérêt des plus restreints, ses illustrations d'ouvrages antérieurs à son époque ne le montrent guère à son aise, sauf lorsqu'il ne se soucie pas de la vérité historique et habille ses personnages comme des contemporains ; il ne trouvait véritablement à s'exprimer que dans les décors et les costumes de son temps, dans le chatiment des étoffes et la distinction des personnages. L'originalité n'était d'ailleurs pas son fort et il n'hésitait pas à reprendre le même

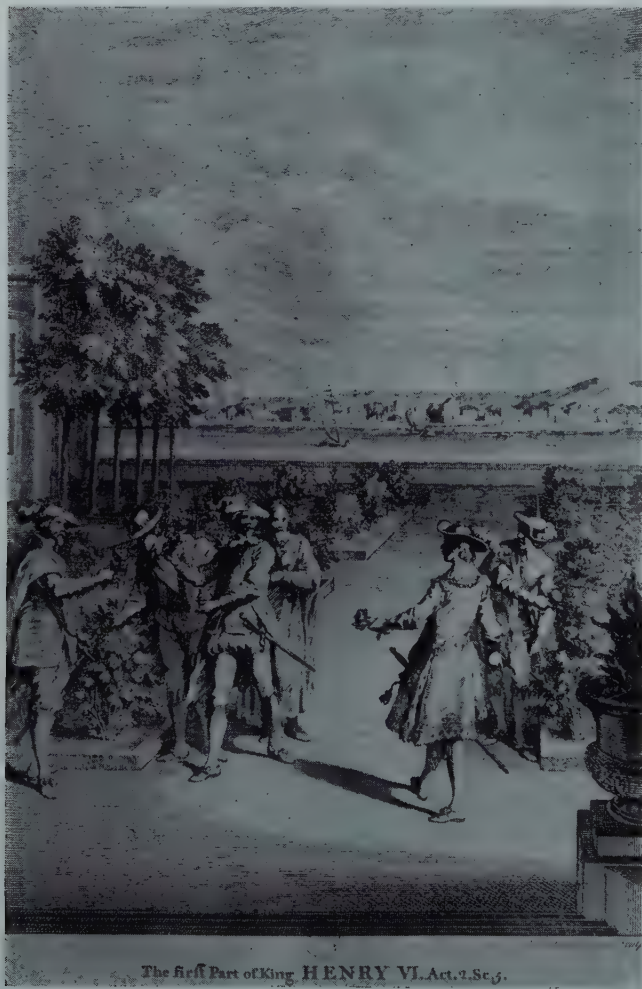


FIG. 3.—GRAVELOT.—The first part of Henry VI
(Act. 2, sc. 5). B.N., Est. Phot. B.N.



FIG. — 4. GRAVELOT. — Scène allégorique de mariage. B.N., Est. Phot. B.N.

thème dans des compositions différentes, comme par exemple cette jeune femme assise (fig. 5) publiée comme figure de mode et que l'on retrouve pratiquement inchangée dans la gravure de R. Gaillard intitulée *Le Lecteur* (fig. 6), qui reproduit une toile de Gravelot exécutée pendant son séjour en Angleterre. La plupart de ces constatations sont valables pour l'ensemble de l'œuvre de Gravelot et non seulement pour sa période anglaise et il est indiscutable que malgré sa diversité, celui-ci présente une indiscutable unité et n'a pas tellement varié dans le temps. A son retour en France, Gravelot était en pleine possession de son talent, mais peut-être l'était-il déjà à son arrivée en Angleterre : il semble bien en effet que si les meilleures œuvres de Gravelot datent des années 1750-1770, le fait est dû à la qualité de ses gravures plus qu'aux variations de son propre talent : ce ne fut que lorsqu'il eut rassemblé l'équipe qui lui convenait et trouvé un Flipart, un Lempereur et surtout un Noël Le Mire qu'il put donner toute sa mesure.

On peut donc conclure que le séjour de Gravelot en Angleterre a eu une grande importance, et pour l'artiste et pour le pays qui l'adopta momentanément¹⁶. Si Gra-



FIG. 5. — GRAVELOT. — Femme assise, gravure,
par Grignon. B.N., Est. Phot. B.N.

velot resta en effet toute sa vie fidèle à l'esprit et à la manière qui était celle de sa formation, celle des années 1725-1730, n'est-ce pas en grande partie parce que son long séjour outre-Manche l'isola quelque peu et ne lui permit pas de suivre l'évolution qui se poursuivait en France? Il n'est pas douteux en contrepartie qu'il contribua à faire connaître en Angleterre l'art français du début du XVIII^e siècle et qu'il joua à cet égard un rôle important dans la formation de l'école anglaise.

Y. B.

RÉSUMÉ : *Hubert Gravelot and England.*

The time spent in England by Hubert Gravelot, some fifteen years (1732-1745 approximately), was of great importance in the artist's career.

There is no doubt that he considerably influenced the evolution of English painting and played a part in the training of some of the greatest painters of the century; his skill as a draughtsman, the eclectic character of his activities, and his dynamism, which urged on the English artists to join together to found an academy, enabled him to occupy a place in the front rank for several years and to make a valuable contribution to the development of English art. It seems

a matter for doubt, on the other hand, whether he himself was greatly influenced by his stay in England and, contrary to what the Goncourt brothers had imagined, the elegance characteristic of his works owes nothing to this country. None the less, the fame he acquired in London enabled him to find his true vocation once he had returned to France, by specializing in illustration, and becoming in this field one the most brilliant artists of a century which was already particularly rich artistically.

NOTES

1. E. et J. DE GONCOURT, *L'Art du XVIII^e siècle* (3^e éd., 1882, in-4°), t. II, p. 11.

2. M. et L. LANCKORONSKI, *Gravelot in London*, dans *Philobiblon*, X (1938), pp. 97-113.

3. Notamment un tableau qui fut gravé plus tard, en 1756, par R. Gaillard, sous le titre *Le Lecteur*. En ce qui concerne l'original, cf. Ralph EDWARDS, *Two versions of Gravelot's « Le Lecteur »*, dans *Apollo*, juin 1958, pp. 212-213.

4. Cf. Austin DOBSON, *William Hogarth...* Traduction par B. H. Gausseron (Paris, 1904). — A. BLUM, *Hogarth* (Paris, 1922) et *La Gravure en Angleterre au XVIII^e siècle* (Paris, 1930).

5. N'oublions pas que Gravelot était fort cultivé et poète à ses heures; c'était là, selon l'expression des Goncourt, le péché mignon auquel il sacrifia toute sa vie.

6. *Nécrologie de 1774. Eloge de M. Gravelot* (par son frère Jean-Baptiste Bourguignon d'Anville).

7. Cf. Austin DOBSON, *William Hogarth*, éd. citée, pp. 63-64, et A. BLUM, *Hogarth*, pp. 10-12.



LE LECTEUR.

Que cet autre Anglais a droit de le sçavoir
Lui, lui le Démon, sans doute lui dînait
Mangiait plus vite, ou de l'apaiser le mal
Qu'un d'entre eux, qui se voyait du mal

Logé dans Bostin, sont d'un faible sçavoir
Un grand un sçavoir, se sçait avec de sçavoir
Pour son d'indignité, par le ton, le son
Pour son d'indignité, par le ton, le son

FIG. 6. — GRAVELOT. — Le Lecteur, gravure,
par Gaillard. B.N., Est. Phot. B.N.

8. Cf. Walter ARMSTRONG, *Sir Joshua Reynolds...* Traduction de B. H. Gausseron (Paris, 1901, p. 52).

9. Il aurait en effet dit un jour à James Basire que les Anglais ne savaient pas dessiner : « De english may be very clever in deir own opinions, but day do not draw. » C'est du moins l'anecdote rapportée par Alexander Gilchrist dans sa biographie de William Blake (Londres, 1880, 2 vol. in-8°, I, p. 21).

10. Walter ARMSTRONG, *Gainsborough et sa place dans l'école anglaise...* Traduction de B. H. Gausseron (Paris, 1899), pp. 52-55.

11. A. BLUM, *La Gravure en Angleterre au XVIII^e siècle* (Paris, 1930), p. 17.

12. W. ARMSTRONG, *Gainsborough...* éd. citée, pp. 52-56.

13. Il avait d'ailleurs gardé d'étroites relations avec les éditeurs établis en Angleterre et son chef-d'œuvre, le fameux *Décameron* de 1757-1761, universellement connu sous le nom de Boccace de Gravelot, fut publié en Angleterre, bien que datant tout entier de la période française de l'artiste.

14. E. BENÉZIT, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs...*, 2^e édition (Paris, 1951),

15. *The Itinerant Handy-Craftsman or Caleb turned tinker, The State coach, The Funeral of factions*, caricatures respectivement dirigées contre Caleb d'Anvers, Robert Walpole et Lord Burlington.

16. Il a même été un moment question de classer les dessins de Gravelot conservés au *British Museum* avec ceux des artistes anglais.



FIG. 1. — LAVALLÉE-POUSSIN. — Bal de Saint-Cloud, gravure par Fessard, 1760. B.N., Est.

LA FÊTE DE SAINT-CLOUD ET FRAGONARD

PAR GEORGES WILDENSTEIN

DEPUIS la fin du règne de Louis XV, la fête de Saint-Cloud était une des réjouissances les plus goûtées des Parisiens¹, car ceux-ci venaient de découvrir le charme des environs de la capitale. Chaque année, pendant les trois derniers dimanches de septembre, des galiotes, des batelets, des charrettes amenaient des bourgeois et des bourgeoises, habillés de neuf ; les grandes eaux jouaient, et, dans



FIG. 2. — FRAGONARD. — Vue de la fête de Saint-Cloud, dessin. Anc. coll. Beurdeley.

l'allée du bas du parc, des marchands de bijoux et de colifichets, des bateleurs et des spectacles forains enchantaient les promeneurs².

Les artistes venaient, eux aussi, et étaient frappés à la fois par ce parc touffu, les eaux, et cette animation. Un des premiers qui en a laissé le souvenir est Gabriel de Saint-Aubin, qui, dans un dessin daté du 12 septembre 1762³ montre, dans l'allée de boutiques, un homme et une femme dansant aux accords d'un violon et d'une harpe. En 1760, Fessard avait gravé une composition de Lavallée-Poussin, représentant aussi le bal de Saint-Cloud (fig. 1). Maréchal⁴, d'autres encore, ont représenté cette fête.

Quelques années plus tard, Hubert Robert s'y promenait avec Carle Vernet, et de ces promenades le souvenir est consacré dans une lettre de Roucher, le poète des *Mois*, racontant un entretien avec Hubert Robert à Sainte-Pélagie⁵ : « Il me racontait qu'ami intime de Vernet, ils allaient ensemble deux fois tous les ans, comme en

pèlerinage vers la belle nature, dans les jardins de Sceaux et de Saint-Cloud, les deux jours de fête de ces beaux lieux, au milieu de tout Paris qu'ils y voyaient rassemblé dans les atours les plus aimables de l'élégance. Ils erraient, saluant leurs nombreuses connaissances, mais n'en abordant aucune; observant d'un œil studieux ce tableau mouvant et si varié, ce mélange magnifique de tous les objets de la nature parée, embellie et perfectionnée par la société. La verdure des gazons, le feuillage des arbres, l'éclat, le bruit, le jeu des eaux qui serpentaient, s'étendaient, tombaient, s'élançaient...; les coups de lumière qui souvent perçaient le touffu feuillage, épaississaient, par le contraste, les ombres éloignées et les projetaient des hauteurs sur les fonds; et tout cela embelli encore par l'âme que donne à la campagne l'esprit de l'homme, sous les habits du bonheur; voilà ce que Robert me peignait, car il peint toujours. Vernet et lui, à ces deux époques de l'année, dans la belle saison, remontaient les ressorts de leur génie; c'étaient deux jours de récolte, de riches moissons »⁶.

Comme Hubert Robert, Fragonard a aimé se promener dans le parc de Saint-Cloud; plusieurs de ses dessins nous le montrent (fig. 2)⁷, et aussi le merveilleux tableau qui porte le titre de *La Fête de Saint-Cloud* (fig. 3)⁸. Le tableau, destiné à la galerie du duc de Penthièvre, c'est-à-dire à l'actuelle Banque de France où il est toujours⁹, a été préparé par trois études de détail : *les marionnettes* de l'ancienne col-



FIG. 3. — FRAGONARD. — La fête de Saint-Cloud. Paris, Banque de France. Phot. Giraudon.

lection Veil-Picard, *les charlatans ou le marchand d'orvietan* (coll. particulière), et *le marchand de jouets* (coll. Buhrle).

Nous avons cru pouvoir dater le tableau de la Banque de France, grâce à des comparaisons de style, autour de 1770. Une confirmation vient de nous en être apportée. En effet, nous avons retrouvé une petite gravure de De Launay d'après Moreau le jeune (fig. 5) datant d'avant 1776 (Bocher, 933). Moreau le jeune n'avait pas de raison de connaître le tableau de Fragonard : or, il nous montre le même spectacle que le Maître : *la boutique du montreur de marionnettes, et le démonstrateur forain*. Rien, cependant, ne disait qu'il s'agit de Saint-Cloud¹⁰, car il n'y a pas de lettre en bas de la gravure, qui a été utilisée comme frontispice du tome I des *A-propos de société ou chansons de M. de L.*, paru en 1776. L'auteur du texte, Laujon, faisait partie de la société de M. de Clermont, du cercle de Chantilly, or c'est précisément de Chantilly que vient l'exemplaire de ces *A-propos* conservé à la Bibliothèque Nationale (Ye¹⁰, 775). L'image n'a pas de rapport avec le texte, comme souvent dans des ouvrages illustrés de cette époque, elle est simplement destinée à évoquer les plaisirs de la campagne, tandis que celle du tome II,



FIG. 4. — FRAGONARD. — La fête de Saint-Cloud. détail. Paris, Banque de France.
Phot. Giraudon.

représentant la *lanterne magique* (« la Curiosité »), montre les plaisirs de la ville; elle pouvait donc être antérieure de quelques années au livre. Cette image de Moreau le jeune est amusante; elle nous montre les mêmes personnages que le tableau de Fragonard, mais vus d'un angle différent. Les deux artistes s'étaient placés chacun d'un côté d'une balustrade qu'on voit dans les deux œuvres. On ne peut douter qu'ils aient travaillé là la même saison, et on peut même penser qu'ils y étaient le même jour, car la dame à l'ombrelle se retrouve dans leurs deux compositions.

Ainsi, nous voyons confirmée par une jolie petite image l'exactitude de la représentation des plaisirs des Parisiens que nous a laissée Fragonard. L'art charmant mais limité du vignettiste ne fait que mieux ressortir le génie du grand peintre, sensible, comme ses amis, à l'agrément de ce lieu.

G. W.



FIG. 5. — MOREAU-LE-JEUNE. — La fête de Saint-Cloud, gravure par Nicolas De Launay. B.N., Est.

NOTES

1. Voir sur cette fête, notamment, J. STAIR, *Saint-Cloud*, 1871, pp. 24-25, ainsi que *Saint-Cloud et Fontainebleau*, par le vicomte d'Holstein, 1832, pp. 163-164 (« Les trois derniers dimanches de septembre, jours consacrés à la tenue de ces marchés que l'on nomme les foires, toute l'étendue du parc offre un aspect vraiment curieux... »). Le 5 mai 1793, la Convention, sur

la demande de Robespierre, décréta que le domaine de Saint-Cloud, devenu Propriété nationale, serait conservé et entretenu aux frais de la République, « pour servir aux jouissances du peuple ».

2. Voir MERCIER, *Tableau de Paris*, IX, pp. 191-194. Les jeunes demoiselles de Paris « ont mal diné et ne souperont pas, mais elles se sont promenées, et les

cahots de la charrette revenant le soir ont été, sont et seront toujours des plaisirs ». Voir aussi FIGANOL, *Guide de Paris...*, 1765, t. IX, p. 347, et encore Ch. OUDIERTE, *Dict. top. des environs de Paris*, 1812.

3. Dacier, n° 604.

4. Dessin, 2^e vente Mulbacher, 1907. Il avait passé à la première vente Mulbacher (1899, n° 130) comme de Fragonard, mais mon père avait, après la vente, retrouvé la signature de Maréchal.

5. Cf. Lettre de Roucher à sa fille, 5 pluviôse an II, dans *Consolations de ma captivité*, t. I, 1797, pp. 209-210.

6. Il n'est pas impossible que le jeune J. B. Isabey, ami de Robert, et qui faisait avec lui des excursions dans les environs de Paris (cf. Mme Basili-Calimacky, p. 14), l'ait aussi accompagné à Saint-Cloud.

7. *Le Parc de Saint-Cloud avec le jet d'eau et l'escalier* (vente Walferdin, 1880, n° 179), *La Cascade de Saint-Cloud* (*ibid.*, n° 230), *La Perspective du parc* (*ibid.*, n° 268), *L'Allée du parc avec le bassin* (vente

Paulme, 1929, n° 78). Un des plus beaux dessins de ce sujet est *La Vue de la fête*, de la collection Beurdeley (vente 1905, n° 80).

8. Cat. de Fragonard par G. W. (sous presse), n° 436. Un tableau à retrouver (même Cat., n° 437) intitulé *Vue de Saint-Cloud* était à la fin du XVIII^e siècle dans la collection Clermont d'Amboise, qui fut saisie comme bien d'émigré.

9. La fameux tableau de la collection Gulbenkian (*La Fête à Rambouillet* ou *L'Ile d'amour*) s'appelait à la vente Arago (1872) : « *Fête au parc de Rambouillet*, donnée par le duc de Penthièvre à la famille royale ». Il a donc, peut-être, été aussi commandé à Fragonard par le duc de Penthièvre, né à Rambouillet en 1725, et seigneur du lieu.

10. Aussi, lorsque cette image de Moreau avait été autrefois (en 1846) reproduite, inversée dans *Le Magasin pittoresque* (p. 408), on avait dit qu'elle représentait la fête des Loges dans la forêt de Saint-Germain. Mais Bocher avait mieux identifié le sujet.

UNE ESQUISSE DE FRANZ-ANTON MAULBERTSCH AU MUSÉE DE TOURS

PAR BORIS LOSSKY

Le peintre dont nous allons signaler une œuvre inédite et qui a des chances d'être la seule à le représenter dans les collections publiques de France, a déjà fait l'objet ici même, il y a plus d'un quart de siècle, d'une étude d'ensemble¹, ce qui nous permet de ne pas trop étendre cette notice sur des généralités à son sujet.

Né en 1724 à Langenargen en Souabe, Franz-Anton Maulbertsch vint tout jeune, en 1739, former son talent à Vienne, où il mourut en 1796, après une longue carrière de décorateur d'églises et d'édifices publics, menée à travers les terres de l'empire autrichien, notamment dans les provinces hongroises et slaves. Son art, issu comme celui de plusieurs de ses confrères-contemporains du Midi germanique, des données de la grande peinture décorative vénitienne, dénote en sus, vers la fin de son œuvre, l'ascendant de Rembrandt, auquel il dut s'intéresser en tant que peintre doublé d'aquafortiste, et porte surtout la marque personnelle d'un tempérament vibrant, quasi hystérique, ne s'arrêtant pas devant d'audacieuses déformations frisant le « sublime astigmatisme » du Gréco² et qui en font, d'après la définition du Dr Otto Benesch, un « étonnant précurseur de l'Expressionnisme, qui n'en fit pas pour rien la redécouverte³. »

Pour le tableau qui fait le principal objet de

notre étude (fig. 1), son attribution à Maulbertsch, ainsi que l'identification de son sujet et la connaissance de sa destination, ne sont venues qu'au cours des dix dernières années, à la suite des recherches que nous n'avons pu mener à bien que grâce à la correspondance avec des collègues autrichiens, hongrois et slovaques.

C'est une fluide et nerveuse esquisse, peinte en grisaille sur une toile à gros grain, d'assez petite dimension (H. 0,78 × L. 0,39). Elle possède un pendant en pleines couleurs figurant la *Remise des clefs à saint Pierre* (fig. 3), de composition identique à celle de la peinture du Louvre donnée à G. B. Pittoni après l'avoir été à S. Ricci. Les deux tableaux de Tours sont entrés au Musée avec la collection d'un amateur éclectique nommé Schmidt, en 1874. Celui qui nous intéresse fut inscrit au catalogue, réédité la même année (n° 445), sous le titre *Des religieux invoquant la Ste-Trinité* et en qualité d'œuvre de J. B. Tiepolo, ce qui lui valut d'être mentionné dans certains écrits sur le grand Vénitien⁴. Dans le catalogue de 1881 (n° 320) et de 1891⁵, Anatole de Montaiglon en fit une *Trinité dans les nuages se révélant aux regards de quatre religieux dominicains* et, remarquant la similitude de la *Remise des Clefs* avec le tableau mentionné du Louvre, prêta les deux pendants à Sebastiano



FIG. 1. — FRANZ ANTON MAULBERTSCH. — Apothéose de l'Ordre des Trinitaires, esquisse. Tours, Musée des Beaux-Arts.

Phot. R. Arsicaud.

Ricci, attribution qui fut maintenue par Paul Vitry, en 1911, dans la dernière édition du catalogue du Musée de Tours (n° 276).

C'est le Dr Peter von Baldass qui, en 1948, prononça le premier le nom de Maulbertsch devant notre tableau, à la suite de quoi nous pûmes établir que le Joanneum de Graz en possédait une autre version, également en grisaille ($0,75 \times 0,42$), et en trouver le vrai sujet dans le catalogue de Wilhelm Suida (éd. 1923, n° 524) : *La fondation de l'Ordre des Trinitaires*. La Trinité, le Christ, Dieu-le-Père et la Colombe, entourés des Anges, se penchent vers saint Jean de Matha et Félix de Valois. Le premier tient une chaîne brisée et désigne des esclaves libérés. »

Précisons que l'ordre des *Trinitaires* ou de la *Rédemption de Captifs* (dit aussi des *Mathurins* à Paris) fut fondé, par les deux religieux français nommés, peu avant 1198, date de la confirmation de sa règle par Innocent III, pour le rachat de prisonniers chrétiens faits par les Musulmans. Après son premier essor au temps des Croisades, il regagna de l'importance en Espagne au xv^e siècle, lors de la « Reconquista » et, ce qui nous importe surtout ici, prit une grande extension à partir du siècle suivant dans les terres du Saint-Empire en lutte contre la Porte ottomane. Le principal signe distinctif de l'habit adopté par ces religieux était le scapulaire marqué d'une croix grecque au fût bleu barré de rouge.

Faute d'avoir revu directement le tableau de Graz lors de nos recherches sur celui de Tours, nous nous reportons entièrement à l'opinion du Dr Otto Benesch, qui fait incontestablement autorité en la matière, et d'après laquelle Tours possède l'esquisse de la main même du maître et Graz une copie de moindre qualité⁶. Dans ses études antérieures, l'éminent collègue de

l'Albertina avait mis cette dernière à l'actif de Franz Sigrist, l'un des « satellites » de Maulbertsch, en réunissant les suffrages de MM. B. Grimschitz, K. Garzaroli - Turnlackh et L. Bokh, l'actuel conservateur des Peintures au Joanneum⁷. C'est au même artiste qu'a été également attribué, après l'avoir été à Maulbertsch, un lot de six grisailles à l'huile sur papier de la vente Franz Trau⁸ dont l'une, intitulée *Vision de deux Religieux*, a des chances d'appartenir à la famille de peintures qui nous intéresse ici.

Où se trouve le tableau définitif (fig. 2) dont notre esquisse fait connaître la composition ? Rien ne confirme la mention du catalogue de Suida d'après laquelle il le faudrait situer au monastère des Prémontrés de Strahov à Prague, où Maulbertsch a décoré le plafond de la Bibliothèque en 1794, peu avant sa mort. On nous a cité le maître-autel de l'abbatiale des Trinitaires à Bratislava, mais il s'agit là d'une composition tout autre, dont l'auteur serait François-Xavier Karl Palko⁹.

C'est néanmoins en une ville de Slovaquie et toujours dans l'église du même ordre religieux que nous pouvons désormais signaler la peinture en question, grâce à Mme Claire Garas, notre collègue du Musée de Budapest qui, dans ses recherches sur l'œuvre de Maulbertsch, a établi la similitude de la peinture de Graz avec le tableau d'autel de l'église



FIG. 2. — F. A. MAULBERTSCH. — Tableau du maître-autel de l'église des Trinitaires (aujourd'hui des Jésuites) à Trnava en Slovaquie. Phot. Monuments Historiques, Bratislava.



FIG. 3. — Copie autrichienne d'après Pittoni.
La Remise des Clefs à Saint Pierre.
Tours, Musée des Beaux-Arts.
Phot. R. Arsicaud.

des Trinitaires de Trnava (Hongr. Nagyszombat) en Slovaquie, devenue collégiale des Jésuites au cours du siècle dernier. Mentionnée déjà dans des documents locaux de 1778 comme œuvre de la main de Maulbertsch cette peinture (H. 4,50×2,00 environ) semble devoir se rapporter à ce que Ernst Goldschmidt¹⁰ appelle la « première période » de son art, antérieure à 1770 et que caractérise la distribution asymétrique des masses, l'allongement des figures, la

violence des gestes et le coloris clair aux valeurs contrastées.

Si la confrontation des photos d'après les peintures de Tours et de Graz n'accuse à peu près aucun trait de divergence, il n'en est pas de même de leur comparaison avec le retable de Trnava que nous reproduisons ici grâce à l'amabilité de M. Julius Sveda, directeur des Monuments Historiques de Slovaquie, qui l'a bien voulu faire photographier pour nous. Que l'on note, parmi les multiples modifications survenues lors de la mise en œuvre, le vague cintre du sommet devenir couronnement chantourné, le Christ se dépouillant de ses habits pour découvrir ses stigmates, Dieu le Père s'appuyant sur une sphère que soutient un ange-adolescent familier aux barocistes vénitiens, un *bambino* s'emparant de la charte de la fondation de l'ordre, sur le gradin de l'autel que scelle ici un crampon, saint Félix de Valois qui ne nous tourne plus le dos mais s'agenouille en se « violonnant » de telle sorte que son visage, devenu semblable à celui de saint Jérôme du Dominiquin, se tourne à la fois vers la vision céleste et le spectateur du tableau.

*
**

En terminant, il convient de s'attarder un peu sur notre *Remise des clefs à saint Pierre* dont la qualité de pendant à la *Trinité* semble bien remonter à son origine, vu la similitude non seulement des dimensions et des cadres anciens mais aussi des toiles et des châssis.

Nous sommes persuadés qu'il s'agit bien là d'une copie autrichienne d'après le modèle vénitien cité plus haut, d'autant que la vogue de cette composition attribuée aujourd'hui à G. B. Pittoni et autrefois à S. Ricci auprès des artistes du milieu de Maulbertsch est bien connue des historiens d'art autrichiens. On en cite, en effet, une copie par Paul Troger (Barokmuseum de Vienne) qui serait peut-être à l'origine de la pénétration de ce motif en Autriche, une interprétation libre signée du jeune Maulbertsch (anc. coll. De Ruiter à Vienne), deux dessins à l'Albertina dont l'un serait d'origine vénitienne et l'autre exécuté en Autriche, et à la Hofbibliothek, une gravure de Johann Beheim terminée à l'eau-forte, probablement d'après un dessin de Maulbertsch¹¹.

Ajoutons à ceci encore une peinture de dimension supérieure à celles du Louvre et de Tours (1,20×0,80) que Mme Claire Garas nous signale à l'église de Tata en Hongrie et dont l'attribution à Maulbertsch serait défendable. Tel n'est, malheureusement, pas le cas

de notre *Remise des clefs* dont la qualité ne va pas à la cheville de celle de la *Trinité* et à laquelle nous ne saurions accorder que l'appartenance à l'entourage du grand visionnaire autrichien.

B. L.

SUMMARY: *A sketch by Franz-Anton Maulbertsch in the Museum at Tours.*

The painting which we publish here for the first time, seems to be the only one in France to represent the art of the greatest of the painter-decorators of the Austrian Baroque.

It is a grisaille sketch which takes for its subject *the Glorification of the Order of the Holy Trinity or of the Redemption of the captives* and of its French founders, St. Jean de Matha and St. Felix de Valois. The museum of Graz owns another version, almost identical in dimensions, execution and details, which may be considered as a copy of the one in Tours and painted by one of the master's satellites, such as Franz Sigris. As for the definitive painting, it is the retable of the former church of the Trinitarians at Trnava in Slovakia, a large-scale painting in which we find the composition of the sketches, with the exception of certain minor elements, enlivened by polychromy.

The Tours painting has a pendant in full colour and of inferior quality: *St. Peter being presented with the keys*, just as this scene appears on a sketch in the Louvre, formerly attributed to S. Ricci and nowadays to G. B. Pittoni. We are all the more inclined to see in it an Austrian copy as the great vogue enjoyed by this composition among the artists on the banks of the Danube is attested by a good number of interpretations of the same theme in the paintings or drawings of Maulbertsch, Troger and the anonymous artists in their entourage.

NOTES

1. J. BOURDEILLETTE, *Maulbertsch*, *Gaz. B.-A.*, 1932, II, p. 105 sq.; E. GOLDSCHMIDT, Notice dans *Thieme et Becker*, XXIV (1939), p. 275, Bibliogr. A noter dans le *Dictionnaire de Bénézit* (nouv. éd.), t. VI, p. 9, la mention de trois ventes en France, entre 1923 et 1950, auxquelles ont figuré des œuvres de cet artiste.

2. Phénomène visuel que nous observons également chez le Serbe Théodore Kračum, iconographe de Sremske Karlovci mort en 1781. M. KASANIN, *L'Art yougoslave*, Belgrade, 1939, p. 45 sq.

3. Préface du catalogue de l'Exposition Maulbertsch à l'Albertina, Vienne, 1956, p. 5.

4. Ceux de Ph. DE CHENNEVIÈRES, Paris, 1898, et de SACK, Hambourg, 1910, p. 222.

5. Paru dans *l'Inventaire général des Richesses d'Art de la France*, *Mon. Civ.*, t. V (Paris, 1891), p. 361.

6. « Ich bin überzeugt, dass Ihre Skizze ein eigenhändiges Original (von Maulbertsch) und die in Graz

nur eine schwächere Kopie ist. » Lettre du 15 novembre 1956.

7. A ce dernier collègue nous adressons notre reconnaissance de nous avoir informé sur cette attribution, en août 1954. Des copies anciennes d'après des esquisses des grandes compositions religieuses se rencontrent assez fréquemment parmi les peintures vénéto-autrichiennes. Avec l'exemple de *La Remise des Clefs* auquel nous reviendrons plus bas, citons celui d'une *Assomption* de Ricci au château de Melnik sur l'Elbe, considérée comme réplique de l'esquisse du retable de l'église Saint-Charles à Vienne. O. J. BLAZICEK, *Obrazárny státních Zámku* (Prague, 1956), repr.

8. Vienne, 1934, *Thieme et Becker*, XXXI (1937), p. 17, article de H. V. sur F. Sigrist.

9. *Thieme et Becker*, XXVI (1932), p. 162, Documentation dont nous sommes redevables à M. J. Sveda.

10. *Op. cit.* dans notre note 1.

11. O. BENESCH. Catalogue cité, note 3, n° 66; Inventaire imprimé des dessins de l'Albertina, I, Ec. vénitienne. D'autres versions peintes de la même composition se trouvent à l'Ashmolean Museum d'Oxford, à la collection Minelli, à Bologne, et chez M. L. Peltier, à Paris.

SUR UN CUIVRE GRAVÉ ET PEINT DU MUSÉE DE MONTAUBAN

PAR JEAN ADHÉMAR

M. TERNOIS, Conservateur du musée de Montauban, qui nous avait envoyé pour étude au Cabinet des Estampes la photographie d'un cuivre gravé du ^{xvi}^e siècle conservé dans son musée au revers duquel était peinte une allégorie, a bien voulu nous autoriser à donner ici le résultat de notre enquête à ce sujet.

Le cuivre est celui d'une gravure célèbre, celle du fameux *portrait d'Henri III* gravé par Jérôme Wierix, autour de 1586 (fig. 1)¹. Nous n'avons pas à insister sur la peinture originale conservée au Louvre, que M. Charles Sterling a donnée à Quesnel; on sait que le dessin est conservé au Cabinet des Estampes (fig. 2). Retenons seulement la date de 1586; remarquons que le cuivre est assez usé, mais que le discret qui a suivi la mort d'Henri III en 1589, laisse penser que ce cuivre a été, alors, mis au rebut. Il a dû être conservé quelque temps à Anvers par les Wierix, puis revendu alors par ces artistes et édi-



FIG. 1. — Cuivre de Jérôme Wierix.
Portrait d'Henri III. Musée de Montauban
(Le cuivre est peint au revers,
voir la fig. 3). Phot. Resseguie, Montauban.

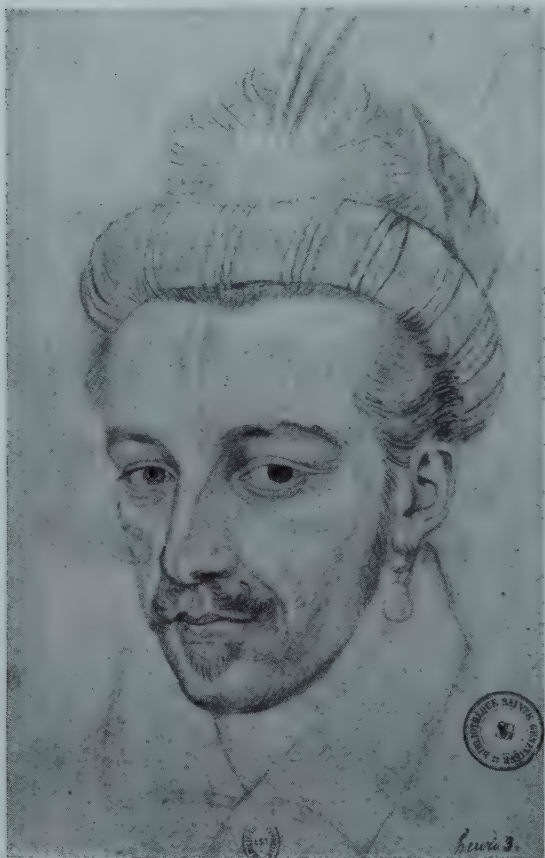


FIG. 2. — Portrait d'Henri III,
dessin B.N., Est. Phot. B.N.

teurs féconds qui ne pouvaient s'embarrasser de cuivres inutiles².

Or, au dos, l'allégorie peinte (fig. 3), œuvre de série sans aucun doute, est un démarquage d'une gravure d'après Martin de Vos (1532-1603), *Allégorie du Goût* (fig. 4). Cette gravure non datée doit avoir été exécutée au temps où Martin de Vos était en rapports avec la maison Plantin, d'Anvers, soit, d'après Mlle Sulzberger³, entre 1585 et 1589. Le tableau a dû être peint, par conséquent, entre 1589 et la fin du siècle; les emprunts à Martin de Vos sont manifestes, mais avec des variantes nécessaires pour éviter les réclamations de l'éditeur et de l'auteur protégés par le copyright (privilege) de la gravure.

J. A.

NOTES

1. ALVIN, *Les Wierix*, n° 1918. Il en existe une copie en sens inverse portant le monogramme I. H. W., et les mots « par Leblond », indiquant que la pièce est éditée en France chez Nicolas Le Blond. Une note manuscrite dit que le privilège date du 6 octobre 1586. Le cuivre de cette copie a été tiré une seconde fois en 1647 à La Haye chez Heinrich Hondius le jeune; bien que le monogramme soit laissé, on a inscrit en bas les mots Joan. Wirix. Il existe une réduction, inversée, de cette copie, signée L. G. (Léonard Gaultier), publiée chez Honervogt en 1587, le séjour (?) de Jérôme Wierix à Paris est à étudier; plusieurs de ses gravures sont éditées chez la Houve, Nicolas de Matho-

nière, Jacques de Weert, Pierre Firens (rue Saint-Jacques).

2. L'usage de peindre au dos des cuivres gravés mis au rebut est constant. On en trouve un exemple encore au XVIII^e siècle; Hubert Robert a peint une figure de berger au dos d'une plaque de cuivre où on voit une dédicace et le nom du graveur Tardieu (expt. H. Robert à l'Orangerie, 1933, n° 112, coll. Camondo).

3. Voir le tableau chronologique à la fin de sa thèse manuscrite de licence à l'ULB de Bruxelles, 1937 (elle tire ces renseignements du livre de DENUCE, *Correspondance de Christophe Plantin*).



FIG. 3. — Allégorie du Goût, peinte au revers d'un cuivre de Jérôme Wierix. Musée de Montauban. Phot. Resseguie, Montauban.



FIG. 4. — Allégorie du Goût, gravée d'après Martin-de-Vos. B.N., Est. Phot. B.N.

BIBLIOGRAPHIE

PONTUS GRATE. — *Deux critiques d'art de l'époque romantique, Gustave Planche et Théophile Thoré*, Ed. Almqvist et Wiksell, Stockholm, 1959, in-8°, XII-287 p., ill.

Il s'agit d'une thèse de doctorat passée très brillamment le 29 septembre dernier devant l'Université d'Upsal, et que celle-ci a jugée digne de figurer dans les *Etudes*, qu'elle publie. L'auteur, conservateur adjoint des peintures du Musée de Stockholm, l'a écrite en français, langue qu'il sait manier avec aisance. Nous sommes donc heureux de saluer un exemple de travail écrit et publié en français non seulement par sympathie envers notre langue, mais afin d'être accessible à un public de notre pays, et afin de citer dans leur langue des textes que la traduction déformerait.

Le livre est divisé en trois parties : la première sur la critique d'art de l'époque romantique (avant et après 1830), la seconde sur Planche, la troisième sur Thoré. La première partie permet à M. Grate d'analyser les *Salons* écrits par des critiques divers, de premier et de second rang; il complète très utilement les livres de Léon Rosenthal sur la *Peinture romantique* (1900-1914), conçus de façon anecdotique, auxquels il rend hommage, mais qui étaient encore assez mal informés, car Tournoux n'avait pas encore publié sa *Bibliographie des Salons et Expositions d'art* (1800-1870), parue en 1919. M. Grate va bien plus loin dans son dépouillement que Tournoux, il a lu d'innombrables revues en dehors des revues d'art, et sa bibliographie est bien instructive (elle le serait encore davantage si elle était établie par *Salons*, et non par ordre alphabétique d'auteurs de critiques). De ces critiques, il a su tirer l'essentiel, si bien qu'on ne pourra plus se passer de consulter son ouvrage lorsqu'on travaillera sur le Romantisme.

Les deux autres parties du livre traitent de deux critiques contemporains, d'idées opposées. Planche, critique de la revue des *Deux Mondes*, et Thoré, critique de *L'Artiste*, du *Siècle*, et surtout de revues progressistes. Gustave Planche était déjà connu par la thèse de M. Regard (1953); sur Thoré on n'avait que les articles de Marguery parus dans la *G. B.-A.* en 1925, et on n'avait pas la bibliographie de ses critiques que donne ici M. Grate (M. Gustave Lebel avait laissé parmi ses notes un essai de bibliographie moins poussé). M. Grate analyse avec bonheur et subtilité la pensée des deux critiques, pensée qui se modifie avec le temps; Planche refusant au début l'idéalisme de David pour admirer à la fin l'idéalisme de Gleyre, admirant Delacroix et Decamps, mais leur reprochant le manque de *fini* et refusant l'expression individuelle; Thoré, apôtre de l'art social, croyant en Jeanron, en Daumier, mais passionné en même temps par l'individualité de la forme, admirant Delacroix, Rousseau, Dupré, Diaz, précurseur de l'esthétique impressionniste.

Il est intéressant de suivre avec un guide comme M. Grate l'effort loyal que font ces deux critiques pour, tout en maintenant leurs théories sociales ou esthétiques opposées, exprimer leur admiration commune pour les grands maîtres comme Delacroix. Le livre est bien mené, et se lit avec intérêt, car les citations sont commentées et soulignées par des pages très pertinentes, nourries d'innombrables références.

Pas de reproches à adresser à l'auteur; un regret pour sa bibliographie; un autre regret de ne trouver sur Alexandre Decamps et sur Laviron dont l'auteur comprend le talent et la portée que des études trop courtes.

On ne manquera pas, en regardant les illustrations, fort bien choisies, de remarquer l'état actuel des toiles reproduites par l'auteur. Il s'agit de tableaux autrefois célèbres; mais ils ont souffert beaucoup de ne plus être à la mode, car ils sont actuellement roulés ou mis en réserve. Que les conservateurs y prennent garde, car ils en sont responsables, on ne peut supprimer, ou laisser mourir des œuvres que ne sont pas à la mode, qui ont une valeur, au moins historique. D'ailleurs, la mode change...

J. A.

Philippe DESPORTES. — *Les Amours de Diane*, premier livre, édition critique publiée par Victor E. Graham. Droz et Minard (Paris-Genève 1959). I volume in-8°, 194 pages.

Il est utile qu'une édition des œuvres de Philippe Desportes vienne renouveler celle, un peu vieillie, d'Alfred Michiels, parue en 1858. M. Victor E. Graham s'y emploie : après avoir publié en 1958 les *Cartels et Masquarades*, il nous présente cette année le premier livre des *Amours de Diane*. La méthode est toujours la même : il accompagne le texte du commentaire qu'en fit Malherbe dans l'édition de 1600; il établit un choix parmi les variantes, éliminant celles qui sont purement orthographiques; enfin, il suit l'édition de 1607, « dernière édition revue et augmentée par l'auteur ». Ainsi, sa critique est savante, mais n'étouffe pas le texte que les repentirs du maître nous aident à mieux apprécier; dans le sonnet XI, au vers 2, (p. 42) les « nœuds blonds-dorez », qui remplacent les « dorez cheveux » des éditions précédentes, attestent une vision qui se précise, un vocabulaire plus réaliste. Dans le sonnet XLV, au vers 9 (p. 93), « belle et fière déesse », qui est assez commun, a été substitué à « ma mortelle déesse », qui était une trouvaille : voilà une correction digne de Malherbe, — plus de logique et moins de saveur. Un tel repentir situe le poète. Ailleurs, il pétrarquise : les « sourcils voûtés » de la belle « sont deux arcs turquois » (sonnet p. 35, v. 2 et 3), « Ses cheveux du soleil ternissent la beauté. Sa main passe l'ivoire... » (XI, p. 42, v. 6 et 7), ses yeux décochent des traits qui tuent (XXV, p. 63, v. 1), et le poète s'écrie :

*Solitaire et pensif, dans un bois écarté,
Bien loin du populaire et de la tourbe esbèssé,
Je veux bastir un temple à la fière déesse,
Pour apprendre mes vœux à sa divinité.*

(XLI, p. 88, v. 1 à 4).

Tout le sonnet, précise M. Graham, est inspiré de Pétrarque, et après celui-ci, Mellin de St Gelais, du Bellay, de Baif, Ronsard ont développé le même thème. On retrouve aussi, chez Desportes, des échos affadis de la *Délie* : par exemple, la fuite de l'aimée (VI, p. 32, v. 1 à 4), ou bien les visions lointaines des nymphes de Fontainebleau, au sein de neige (chanson p. 85, v. 12), « en un taillis, à l'écart » (p. 134, v. 49), aux

yeux luisants », à la « tresse blonde » (XLIII, p. 45, v. 5).

Il semble même que l'aimable poète d'Henri III ait su écouter la leçon de ces Dianas forestières. *Les Amours de Diane*, M. J. Lavaud l'a démontré depuis longtemps¹, sont constitués par une série de poèmes d'époques diverses, dont plusieurs furent écrits pour servir les amours du duc d'Anjou. M. Lavaud a identifié les deux femmes qui furent aimées par le futur Henri III, elles furent Marie de Clèves et Renée de Rieux. « Il semble que la Diane de Desportes n'est qu'une maîtresse fictive, sous le nom de laquelle le poète a rassemblé la majeure partie des vers d'amour composés jusqu'en 1571 »². Ainsi le choix du nom de Diane est fort intéressant : le temps n'est plus aux brillantes mythologies, la Diane d'Anet semble avoir jeté un long interdit sur tout ce qui pourrait l'évoquer, mais son souvenir revit, dénaturé, recréé, dans une généralité déjà classique, par cette Diane de Desportes, symbole de la femme aimée qui fuit l'amour (« Puis que je voy qu'Amour est de vos ennemis », complainte p. 163, v. 8) et dont le rôle est d'être cruelle. Nous espérons pouvoir bientôt faire mieux apparaître la curieuse destinée (notamment artistique) du thème de Diane au xvi^e siècle, et il convient de remercier M. Graham de nous avoir présenté une édition aussi complète et aussi sûre de cette Délie de fin de siècle.

Mme Fr. BARDON.

Hugo Wagner. — *Michelangelo da Caravaggio*, 1 vol. cart. 26 × 19,5, 254 p. et 35 pl. h. t., Druck und Verlag Eicher und Co., Bern (1958).

La personnalité du Caravage, parmi tous les peintres, est peut-être celle qui a le plus évolué suivant les époques. Après que l'artiste eût connu de son vivant une renommée qu'à tort ont dissimulée aux yeux de l'avenir les difficultés qu'il a eues avec le clergé, il s'est formé de lui dès le xvii^e siècle, en grande partie sous l'influence du classicisme français, cette image de la brute révoltée, coupable d'avoir voulu détruire la peinture; cette image d'Epinal a régné jusqu'à nos jours, où l'on a fait de lui un constructeur, sorte d'Atlas portant sur ses épaules toute la peinture du xvii^e siècle, mais pour autant il n'a pas cessé de paraître à notre temps un révolutionnaire, un de ces « indépendants », définis par Georges Isarlo comme les véritables initiateurs de la peinture moderne. Cependant voici qu'après Walter Friedländer, qui déjà avait orienté les études dans cette voie, Hugo Wagner découvre dans le peintre de la chapelle Contarelli un « éclectique », ni plus ni moins que les Carrache ses contemporains, et comme ceux-ci attentif aux leçons des grands maîtres. Dans une étude exhaustive, qu'on sent avoir été écrite en même temps que les *Caravaggio's Studies* de Walter Friedländer, et qui est parue l'an dernier, Hugo Wagner accumule les arguments en ce sens. Avec Longhi, Friedländer, Berenson, il admet que les milieux vénitien et

lombard ont apporté à l'artiste les premiers exemples dont s'est nourri son art; mais, selon lui, c'est à Rome qu'il reçut l'impression décisive devant l'œuvre de Michel-Ange et de Raphaël dont les noms étaient alors « dans toutes les bouches ». Les rapprochements qu'il suggère sont singulièrement troublants, le *Bacchus* des Offices, qu'on considère généralement comme un auto-portrait, lui paraît inspiré par le *Bacchus* de Michel-Ange que le Caravage a pu voir encore à Rome avant qu'il ne soit transporté à Florence; convaincante aussi est l'analogie signalée entre le visage contracté du *Jeune homme mordu par un lézard* et celui du *David* de Michel-Ange, ce qui supposerait cette fois un voyage à Florence; mais voici que l'enfant possédé de la *Transfiguration* de Raphaël lui inspire la tête de *Méduse* aux yeux dilatés, à la bouche ouverte jusqu'à la crampe. Comment n'être pas frappé aussi de la similitude d'attitude entre la Vierge de la *Fuite en Egypte* de la collection Doria et la *Zingarella* du Corrège que l'artiste a pu voir à Parme, en se rendant à Rome, tandis que le grand ange découle évidemment de Savoldo. Si l'on ajoute que la fameuse *Corbeille de fruits* de l'Ambrosienne s'inscrit tout naturellement dans la peinture issue des *grotteschi*, ce qui paraît normal puisqu'on sait par Bellori que l'artiste travailla à ce genre dans l'atelier de Prospero Orsi, dit Prosperino delle Grottesche, l'attitude du jeune Caravage arrivant à Rome ne nous apparaît pas différente de celle d'un de ces maniéristes de la fin du siècle évoluant vers l'éclectisme, et quant au naturalisme, il n'en aurait même pas été l'initiateur, ayant été précédé en cela par Passarotti et Annibal Carrache.

Dans la période suivante où, avec la chapelle Contarelli, Le Caravage atteint la maturité de son talent, il ne se départit pas de cette attitude respectueuse des maîtres. Hugo Wagner voit dans le *Christ à Emmaüs* de Londres des reminiscences de la manière lombarde (Boltraffio, Marco d'Oggione), issue du fameux *Cenacolo*. Les peintures de la chapelle Contarelli elle-même dans leurs phases différentes montrent de nombreuses analogies avec les grands classiques; le type de l'apote évangeliste évoque le Socrate de l'Ecole d'Athènes et certains personnages de la *Dispute*, tandis que la tête de l'ange de la première version du tableau d'autel fait penser au portrait de Raphaël dans la même *Dispute*; on se souvient encore que Savoldo et Romanino ont inauguré ce type de l'ange aux grandes ailes naturalistes. Dans la *Vocation de saint Mathieu*, le geste du Christ n'évoque-t-il pas celui de Dieu le Père créant Adam de la Sixtine, tandis que les effets lumineux semblent à Hugo Wagner inspirés de la *Transfiguration* de Raphaël? Le bourreau de la troisième (et définitive) version du *Martyre* découle d'un bourreau de la gravure du *Massacre des Innocents* de Marc Antoine, tandis que l'enfant à la bouche ouverte dans un cri d'horreur nous paraît un souvenir, cette fois plus lointain, du même enfant possédé de la *Transfiguration*, qui avait inspiré la *Méduse*; quant au grand ange nu révélé par les rayons X, en profil à gauche de la deuxième version, comment douter qu'il découle d'un des *Dioscures* de Montecavallo? Ce jeu passionnant de devinettes semble n'être plus aussi fructueux pour les périodes suivantes; il est évident que le *Saint Jean-Baptiste au bétier* du Palais Doria sort d'un des *Ignudi* de la Sixtine, et non moins certain que la *Salomé* de la *Casita del principe* à

¹ J. LAVAUD : Philippe Desportes. un poète de cour du temps des derniers Valois : Droz 1936, p. 135-152.

² *Ibid.*, p. 152.

l'Escorial a la même attitude que celle de Titien, tandis que l'*Alof de Wignacourt* du Louvre évoque le portrait de l'*Arétin* du même artiste; mais les analogies deviennent moins fréquentes dans les peintures de la chapelle Cerasi ou les grands tableaux d'autel postérieurs, bien que M. Hugo Wagner en trouve encore dans la *Mise au Tombeau* du Vatican et la *Madone du Rosaire* de Vienne, où le geste du saint Dominique évoque aussi celui d'un personnage de la *Dispute* de Raphaël. Quoi d'étonnant si la *Transfiguration* a pu frapper à ce point Le Caravage; on sait que ce tableau — auquel nous trouvons aujourd'hui bien des défauts — était alors un des plus admirés de l'œuvre de l'urbinate.

Il a fallu à Hugo Wagner une grande mémoire visuelle et beaucoup de perspicacité pour distinguer les nombreux points de contact entre Le Caravage et ses grands devanciers de la Renaissance; il n'en tire pas argument pour diminuer l'auteur de la chapelle Contarelli où il voit un des créateurs du Baroque (au contraire de Berenson). La figure de l'artiste qu'il nous restitue, appuyant l'essor de son génie sur l'étude des maîtres, est singulièrement plus vraie que celle du révolutionnaire à la Courbet qui est restée de mode aussi bien chez les admirateurs du Caravage que chez ses détracteurs; elle s'inscrit beaucoup mieux dans le contexte italien, où de Giotto à Tiepolo la création se nourrit aux sources de la tradition.

Avec ses 716 notes copieuses, cet ouvrage, où l'auteur s'est astreint à conduire son texte en une analyse serrée des œuvres, constitue un monument d'érudition qui vient ajouter une contribution essentielle au livre devenu classique de Walter Friedländer. Ajoutons que, comme ce dernier, Hugo Wagner se tient dans une attitude de grande prudence vis-à-vis du foisonnement d'attributions dont l'œuvre du Caravage a été l'objet depuis une vingtaine d'années; il considère comme copies le *Jeune homme pelant un fruit*, tous les exemplaires de l'*Incrédulité de saint Thomas*, le *Saint François* de Crémone, le *Jeune homme mordu par un léopard* de la collection Roberto Longhi, et *Le Tricheur*, retrouvé récemment à New York, dans lequel plusieurs critiques ont cru reconnaître l'original, autrefois dans la galerie Sciarra de Rome et perdu de vue depuis le début du siècle; Hugo Wagner n'admet pas non plus comme relevant de l'art du maître la *Chute de saint Paul* de la collection Odescalchi-Balbi qui, publiée par Morassi en 1947, a été admise par presque toute la critique.

GERMAIN BAZIN.

FELDER (Peter). — *Die Hofkirche Saint Leodegar und Saint Mauritius in Luzern...* — Bâle, Birkhäuser, (1958), in-8°, 116 p., 37 pl.

Le dix-septième volume de la collection des *Basler Studien zur Kunstgeschichte*, dirigée par M. Joseph Gantner, est consacré à une importante monographie de l'église Saint-Léger et Saint-Maurice de Lucerne, édifiée de 1633 à 1644 par l'architecte Jacob Kurrer, qui appartenait à la Compagnie de Jésus. L'auteur de cette étude, M. Peter Felder, a abordé son sujet sous l'angle le plus large : après avoir réuni tous les éléments connus des églises qui ont précédé l'édifice actuel et avoir tenté une restitution de l'église romane qui disparut dans l'incendie de 1633, M. Felder a retracé

la carrière de Jacob Kurrer avant que l'on fit appel à lui pour bâtir la nouvelle église; l'histoire de la construction et une description approfondie de celle-ci forment ensuite le noyau de l'ouvrage, mais la partie la plus intéressante de ce dernier est sans doute celle où l'auteur s'efforce de déterminer la place exacte de la *Hofkirche* dans l'histoire de l'architecture religieuse de l'Allemagne du sud entre 1550 et 1650, à une époque de transition entre le style Renaissance et l'apparition du style baroque; maintien de traditions gothiques, influence du traité de Vitruve, des éléments italiens, allemands ou locaux, apports proprement jésuites y sont soulignés avec une grande sûreté de jugement, de même que le caractère particulier de cet édifice hybride dont la filiation n'est pas facile à déterminer, bien qu'on connaisse son architecte et les bâtiments précédemment élevés par lui. Le dernier chapitre enfin est consacré au très beau mobilier que contient l'église (autels, orgues, clôture du chœur notamment). Cet ouvrage, abondamment et très intelligemment illustré, est le type même d'une excellente monographie et nul doute qu'il n'apporte un jalon précieux à l'histoire de l'architecture religieuse en Allemagne du sud et en Suisse alémanique à l'époque pré-baroque.

YVES BRUAND.

NICOLAS POWELL. — *From Baroque to Rococo. An introduction to Austrian and German architecture from 1580 to 1790*. Londres, Faber & Faber, (1959), 184 p., 64 pl. en noir et 4 pl. en couleurs.

Le baroque et le rococo sont à la mode et nombreux sont les livres qui leur ont été consacrés depuis une cinquantaine d'années. M. P. appelle modestement son travail « une introduction à l'histoire de l'architecture autrichienne et germanique », au sens le plus large du mot, puisqu'il a étendu ses recherches aux provinces slaves de l'ancien empire d'Autriche, la Bohême, la Moravie, la Silésie. Son dessein est donc volontairement limité. Il n'a pas songé à étudier le baroque et le rococo comme un phénomène européen, qu'on ne saurait comprendre si l'on ne tient pas compte également de ses manifestations en Italie, en Espagne, dans les Flandres. M. P. a suivi l'histoire du baroque en Europe centrale de 1580, date de son introduction en Bavière, jusqu'à 1790, moment où triomphe l'art antiquisant. Il a énuméré pour chacune des époques les édifices principaux, donné les renseignements utiles sur leurs architectes. Ce plan a l'avantage de fournir une base solide.

Cet ouvrage ne pouvait en un texte de 150 pages prétendre être complet, il est forcément très rapide sur les origines, n'établit que des rapprochements succincts avec les modèles italiens. M. P. estime l'influence du Bernin et de Maderna plus importante que celle de Borromini et de Guarini, ce qui est contestable, lorsqu'on examine les plans et les voûtes de certaines églises germaniques et bohémiennes de la fin du XVII^e siècle et du début du XVIII^e. Il eût été intéressant de montrer l'évolution de ces plans, comme nous avons essayé de le faire dans notre ouvrage sur le Baroque (1954) et dans le tome II de notre *Histoire de l'art* (1959), en particulier l'évolution du plan central, son insertion dans le plan en longueur qui explique le type de tant d'églises bohémiennes, franconiennes ou souabes. M. P. ne montre pas les tentatives exécutées par les

architectes pour transformer le plan rectangulaire italien des châteaux, lui donner plus de mouvement, de variété, de complexité, y introduire le grand salon faisant saillie de Le Vau, rompre les droites par des courbes, aboutir en certains aux plans en H, en V, en X. M. P. n'étudie pas non plus l'évolution des façades, la manière dont la nef s'articule avec les tours, les transepts, les rapports des verticales et des horizontales, les effets de perspective théâtrale qui conduisent aux divers types d'escaliers intérieurs ou extérieurs, aux combinaisons de voûte, aux trompe-l'œil, l'alliance de la fantaisie et du réalisme.

On aurait aimé rencontrer certaines précisions : M. P. parle du plan emprunté à l'école du Vorarlberg ; il ne semble pas avoir vu qu'il s'agit en fait de salles en longueur percées de baies sur lesquelles s'ouvrent des chapelles latérales bâties comme des annexes. Il admet l'influence italienne sur le château d'Hellbrunn, mais n'explique pas la raison : l'archevêque de Salzbourg, Markus Sitticus, était apparenté aux Altempi de Rome et avait vécu longtemps au Vatican. Il signale en passant le type français de l'Arsenal de Berlin, mais ne dit pas que Jean de Bodt était l'élève de Fr. Blondel.

Il eut fallu distinguer exactement les apports italiens et les français. M. P. écrit après tant d'autres que le rococo fut en Allemagne introduit par Cuvilliers et Meissonnier, mais celui-ci s'était formé en Italie et celui-là était né en Hainaut et nous avons nous-mêmes montré combien différents étaient les caractères des œuvres inspirées par l'Italie et des œuvres soumises dans l'ouest de l'Allemagne aux influences françaises. M. P., comme tant d'auteurs anglais, affecte d'ignorer les travaux français. Lorsqu'il s'agit de comparer l'art allemand et l'art français il renvoie au petit ouvrage de Mauriceau-Beaupré sur le style Louis XIV et ne semble pas connaître les ouvrages parus sur l'architecture française. S'il nomme, dans une note le livre de M. Pierre Du Colombier sur l'influence française en Allemagne il passe sous silence ceux de M. Réau. Il ne connaît pas le volume du Congrès archéologique de France consacré en 1947 aux églises de la Souabe où il eut trouvé une importante bibliographie qui lui eut permis de compléter la sienne, fort précieuse, mais bien rapide. Il eut pu, par exemple, citer pour la Moravie à côté de l'ouvrage de H. G. Franz, *Die deutsche barock Baukunst Mährens*, celui que cet auteur publia la même année 1943, *Studien zur Barockarchitektur in Böhmen und Mähren* dans les *Beiträge zur Geschichte der Kunst in Sudeten-und Karpathenraum* de K. N. Swoboda, ainsi que le travail de Franz sur les palais de Dresde dus au français Zacharie Longuelune. Certains bons travaux récents ne figurent pas dans cette bibliographie, tels ceux sur Fischer von Erlach, de G. Kunoth (*Die historische Architektur Fischers von Erlach*, 1956) ou W. Buchowiecki (*Hofbibliothek in Wien*, 1957), tel encore celui de R. Teufel sur *Balthasar Neumann*, 1953. Nous nous permettons de lui signaler ces ouvrages, entre tant d'autres, dans le cas où il donnerait une nouvelle édition de son volume.

Son travail rendra service aux historiens désireux de connaître les monuments bâtis durant ces deux siècles, aux voyageurs qui voudront posséder une idée d'ensemble de cette architecture baroque des pays germaniques.

LOUIS HAUTECEUR.

Le Catalogue illustré des peintures du Musée du Louvre (à propos de la parution prochaine du t. III).

Le Catalogue illustré des peintures du Musée du Louvre, confié à M. CHARLES STERLING et à Mme ADHÉMAR, se continue à un rythme inusité pour les publications officielles, et où on reconnaît l'activité des auteurs : deux volumes sur le XIX^e siècle ont paru (nous avons annoncé le premier le jour même de sa mise en vente), et le troisième est sous presse.

Cet ouvrage essentiel, formé de bonnes reproductions et d'un texte historique résumé, fera époque.

C'est la reprise, après un siècle et demi d'une entreprise du même ordre, et répondant au même souci d'information du public, les *Annales du Musée* de Landon, mais l'ouvrage de Landon était une entreprise privée, et due, on va le voir, un peu au hasard. Charles Paul Landon (1760-1826) était un peintre d'histoire, puis de genre, qui avait obtenu le prix de Rome en 1792 sur le thème d'*Eléazar préférant la mort au crime de violer la loi en mangeant des viandes défendues*. Pendant la Révolution, il collaborait à une revue d'art, le *Journal des Arts, des Sciences et de la Littérature*, où il rédigeait les articles relatifs aux « Arts d'imitation », et les illustrait de gravures au trait. Vers 1800, il eut l'idée d'employer à nouveau ses cuivres, d'en graver d'autres, et de publier sous le titre d'*Annales du Musée et de l'Ecole moderne des Beaux-Arts*, une série de livraisons in-12 constituées chacune par une reproduction de tableau ou de sculpture du Louvre, par un prix de Rome récent de peinture ou de sculpture, et par une œuvre moderne ayant eu du succès au Salon. Les souscripteurs, à la fin de la publication de l'ouvrage, n'avaient qu'à faire relier non pas les livraisons les unes à la suite des autres, mais les planches sur chacun des sujets afin d'obtenir une suite d'images représentant les œuvres du Louvre, une autre les tableaux des *Salons* successifs à partir de 1800, une autre les prix de Rome.

Landon dit, dans sa préface, qu'il veut « répandre plus généralement la connaissance des chefs-d'œuvre ». Il explique qu'il voulait d'abord ne reproduire, dans les collections du Louvre, que « les objets capitaux et inédits », mais que « les artistes » lui ont demandé de reproduire tout, intégralement. Les *Annales du Musée*, s'adressant à un large public, eurent un grand succès. Elles différaient des publications précédentes éditées aux XVII^e et XVIII^e siècles sur divers musées et diverses collections parce qu'ici les images sont petites, ne sont pas destinées à être encadrées, mais à être conservées sous la forme d'un livre de documentation. Elles ont un texte, assez réduit, de description, précisant ce que le procédé de la gravure au trait ne permet pas d'apercevoir. Les *Annales du Musée* parurent en 12 volumes, de 1801 à 1815.

Landon, en 1816, fut nommé conservateur des peintures du Louvre. Il continuait à s'occuper de diverses publications illustrées, avec tant de flamme qu'il mourut « d'épuisement » en 1826. En 1823, il avait entrepris une seconde édition de son ouvrage, dans laquelle les planches étaient classées par écoles et par maîtres. Dix volumes parurent avant sa mort, les vingt autres furent terminés par l'éditeur Pillet en 1828, et en 1830 le bibliographe Quérard assurait que, « quoique gravée au trait », cette publication méritait encore la réimpression.

Deux publications rivales de Landon devaient paraître très rapidement : *Le Musée Filhol* et le *Museum français*. *Le Musée Filhol, Cours historique et élémentaire de peinture, ou galerie complète du Museum central de France...*, par une société d'amateurs et d'artistes, dont le peintre Antoine-Michel Filhol (1759-1812), A.-C. Caraffe, J. Lavallée (1802-1815), comprend 10 tomes en 8 vol. in-4° (12 livraisons de 6 planches chacune); *Le Musée français, recueil complet des tableaux, statues et bas-reliefs qui composent la collection nationale* (1803-1809), comprend 4 tomes en 9 vol. in-fol. (80 livraisons de 4 planches, frontispice tiré en or), par S.-C. Croze-Magnan, puis par E.-Q. Visconti et T.-M. Emeric-David (1) (réédité en 4 in-folios classés par écoles et par maîtres sous la direction de Duchesne aîné avec texte abrégé français et anglais, 1829-1830, 25 livraisons. Les deux publications dont nous venons de parler sont des recueils de gravures à l'eau-forte, essayant de donner des indications plus précises que les gravures au trait de Landon.

Il faudrait citer encore quelques publications similaires, telles que le *Manuel du Museum français. avec une description analytique et résumée de chaque tableau indiqué au trait par une gravure à l'eau-forte, tous classés par école et par œuvre des grands artistes* par M.E.T.M.D.I.N. (c'est-à-dire, François-Emmanuel Toulangeon, etc.), paru à partir de 1802 jusqu'en 1808 (chaque tableau est inscrit dans un cercle qui détermine sa forme relative), *Le Musée français*, de Laurent et Robillard (1803-1811, 84 livraisons de 4 planches), suivi du *Musée royal* (1816-1822, 2 in-fol., 161 pl. de sculptures), *Le Musée Napoléon*, de Laurent (1812), et *Le Musée de peintures et de sculptures... dessiné et gravé à l'eau-forte par Réveil avec des notices...* par Duchesne aîné, conservateur adjoint du Cabinet des estampes, paru à partir de 1828 avec texte français et anglais.

Cet effort de reproduire toutes les œuvres peintes et sculptées du musée par l'image ne se renouvela plus sous Louis-Philippe ni sous Napoléon III, car les conservateurs estimèrent important de travailler à des ouvrages de forme plus érudite; Villot, Reiset et autres, s'attaquaient à des tâches énormes, volumes de texte sans planches. On cite toujours *Le Musée de sculpture* du comte de Clarac, publié aux frais de l'auteur en deux volumes compacts de 840 à 1.147 pages plus les planches, dont l'édition le ruina.

Ce fut seulement après la première guerre mondiale qu'on vit paraître des catalogues formés d'illustrations, avec un texte réduit. D'abord les tableaux du Musée de Berlin : *Die Gemälde Galerie die Deutschen und Altniederländischen Meister*, 500 pl.; les tableaux hollandais en 1932, 370 pl. et les tableaux flamands, français, anglais et espagnols en 1933. En 1934 paraissait à Londres le volume d'*Illustrations to the foreign Catalogue* de la Tate Gallery (48 pl., sélection); en 1937 les deux

gros volumes de la National Gallery : *National Gallery Illustrations, Continental schools, excluding Italian* (900 reprod.) et les *Italian Schools* (700 ill.). L'exemple était suivi par les Etats-Unis; on devait voir paraître notamment, en 1948, les *Paintings and Sculpture from the Widener Collection* (157 pl.). Tout récemment d'ailleurs, le Musée Boymans vient, lui aussi, de donner un album : *Afbeeldingen Schilderijen*, 47 p., 144 pl.

Mais ce qui différencie la publication du Louvre des autres, c'est qu'il ne s'agit ni d'une sélection ni d'une collection relativement réduite, mais d'une entreprise qui, loyalement, va nous présenter plus de quatre mille tableaux, tout ce qui est conservé au musée. Que les auteurs de ce catalogue ne meurent pas « d'épuisement » comme Landon, malgré les deux ou trois volumes qu'ils nous ont promis chaque année, et qu'ils nous donneront. Souhaitons que les services financiers les aident au maximum à se hâter. L'entreprise en vaut vraiment la peine.

G. W.

Galleria Borghese, I Dipinti, vol. II, Istituto poligrafico dello Stato, Rome, 1959, in-8°, 294 p., 287 ill. en 184 pl.

Mme PAOLA DELLA PERGOLA a déjà publié en 1955 le premier volume de son Catalogue des peintures de la Galerie Borghèse (200 p., 191 pl.); elle publie maintenant le tome II et dernier, consacré aux peintres toscans, à ceux de Rome et aux étrangers. La méthode de l'auteur est très remarquable. Non seulement elle connaît la bibliographie la plus récente et en fait état dans ses notices, mais elle a dépouillé les soixante-cinq inventaires manuscrits des œuvres appartenant à la famille Borghèse entre 1581 et 1907, le plus important et le plus détaillé semble être celui de 1693. Ces inventaires sont conservés au Vatican, dans l'Archivio Segreto, fonds Borghèse; complétés par les documents conservés dans le musée même, ils donnent des indications extrêmement précieuses sur l'histoire des divers tableaux.

Parmi ceux-ci, il y a de célèbres toiles de Caravage (*Le Jeune Homme à la corbeille de fruits*, le *Bacchus*, le *Saint Jean-Baptiste*, le *David*, le *Saint Jérôme* et la *Madone des Palfreniers*), les Raphaël et notamment *La Déposition de Croix* (qui nous vaut près de cinq pages de notice dont une et demie de bibliographie), quelques primitifs, et surtout beaucoup d'œuvres du XVI^e et du XVII^e siècle. Parmi les peintures étrangères, on trouve beaucoup de paysages, des natures mortes, et aussi deux Rubens. L'ouvrage représente un travail considérable, réalisé par une seule personne. Il restera certainement comme un monument, comparable au *Catalogue Villot* qui a fait époque pour la France. L'auteur l'a même fait suivre d'une trentaine de pages de documents inédits concernant surtout *La Déposition de Croix* de Raphaël et et son transfert à Rome (1607). Elle annonce dans sa préface que ses recherches dans l'Archivio Privato Borghèse sont encore en cours, et nous espérons qu'elle en fera bénéficier les lecteurs de la *Gazette*.

G. W.

(1) La substitution brutale d'Emeric-David et de Visconti à Croze-Magnan nous vaut une lettre anonyme à l'éditeur, Robillard-Péronville (1^{er} août 1806), dans laquelle un souscripteur lui demande « de quel droit et à quel titre vous vous permettez de m'annoncer purement et simplement, par un avis imprimé, que dorénavant le texte de ce que vous appelez votre ouvrage sera rédigé par d'autres » et le souscripteur, assurant que le texte signé par Emeric-David est rédigé par le sculpteur Girault, en montre le ridicule.

OMMAIRE

CONTENTS

Pages inédites du *Journal* de BERNARD BERENSON; Avant-propos par G. Wildenstein p. 5

Unpublished pages of BERNARD BERENSON's diary; foreword by G. Wildenstein p. 5

RICHARD WALLACE :

« *Vénus à la Fontaine* » et « *Le Jugement de Paris* ». Notes sur deux dessins tardifs de Poussin, du Louvre p. 11

"*Venus at the Fountain*" and "*The Judgement of Paris*". Notes on two late Poussin drawings in the Louvre p. 11

MICHELANGELO MURARO :

De la Soprintendenza ai Monumenti delle provincie di Firenze, Arezzo e Pistoia : *L'Olympe de Tiepolo* p. 19

Of the Soprintendenza ai Monumenti delle provincie di Firenze, Arezzo e Pistoia: *Tiepolo's Olympus*. p. 19

YVES BRUAND :

Bibliothécaire au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, Paris : *Hubert Gravelot et l'Angleterre* p. 35

Librarian, Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris: *Hubert Gravelot and Great Britain* p. 35

GEORGES WILDENSTEIN :

La fête de Saint-Cloud et Fragonard p. 45

The Feast at Saint-Cloud and Fragonard p. 45

FRANÇOIS LOSSKY :

Conservateur des Musées de Tours : *Une esquisse de Franz-Anton Maulbertsch au Musée de Tours* p. 51

Curator of the Museums, Tours: *A sketch by Franz-Anton Maulbertsch in the Museum at Tours* p. 51

JEAN ADHÉMAR :

Sur un cuivre gravé et peint du Musée de Montauban p. 57

On an engraved and painted copper in the Museum at Montauban p. 57

BIBLIOGRAPHIE par :

M. Jean ADHÉMAR, Mme Fr. BARDON, MM. Germain BAZIN, Conservateur en chef des peintures au Musée du Louvre, Yves BRUAND, Bibliothécaire au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, Louis HAUTECEUR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, Georges WILDENSTEIN, p. 60

CHRONIQUE DES ARTS

Reproduit sur la couverture :

Décoration en stuc, Palais Barbarigo à S. Maria del Giglio, Venise. Phot. Fiorentini, Venezia.

Reproduced on the cover:

Stucco decoration, Ca' Barbarigo, S. Maria del Giglio, Venezia. Phot. Fiorentini, Venezia.

À PARAÎTRE PROCHAINEMENT : *Albert van Ouwater*, par Albert CHATELET; *Juan Martinez Montañes*, par Beatrice GILMAN PROSKE; *Les Dessins inédits de Jacques Bellange au Musée de l'Ermitage*, par T. KAMENSKAYA; *Une peinture historique du XVII^e siècle : Mgr Colbert de Villarcere, Archevêque de Toulouse, recevant la visite des Capitouls*, par Jacques WILHELM; *The origins of a Boucher Theme*, par F. Hamilton HAZLEHURST; *Construction et urbanisme à Rome au XVII^e siècle*, par Jean DELUMEAU.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

*publiée mensuellement
depuis 1859*

THE DEAN OF ART REVIEWS

*Published Monthly
Since 1859*

ABONNEMENT ANNUEL (1960)
France, Communauté Française : 56 NF

PRIX DU NUMÉRO :
France, Communauté Française : 7 NF

SUBSCRIPTION PRICE (1960)
\$ 16.00 or £ 6.6.0 yearly

SINGLE COPY :
\$ 2.00 or 15/-

RÉDACTION

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS-VIII^e — ELYsées 21-15
19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. — TRAFALGAR 9-0500
147 NEW BOND STREET, LONDON, W.1. — MAYfair 0602

ADMINISTRATION

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS-VI^e — DANton 48-64

ABONNEMENTS ET VENTE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
1, PLACE PAUL-PAINLEVÉ, PARIS-V^e — ODEon 64-10
DÉPARTEMENT DES PÉRIODIQUES
COMPTE CHÈQUES POSTAUX : PARIS 392-33

AVIS IMPORTANT. — Les demandes en duplicata de numéros non parvenus à destination ne pourront être admises que dans les quinze jours suivant la réception du numéro suivant. — Il ne sera tenu compte d'une demande de changement d'adresse que si elle est accompagnée de la somme de un Nouveau Franc.